



O LUGAR E O OBJETO
COMO CIRCUNSTÂNCIA DO ESQUISSO

Miguel Jorge Alves Miranda Bandeira Duarte

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O LUGAR E O OBJETO COMO CIRCUNSTÂNCIA DO ESQUISSO

Miguel Jorge Alves Miranda Bandeira Duarte

Orientadores: Prof.^a Doutora Luísa D'Orey Capucho Arruda
Prof. Doutor Paulo Oliveira Freire de Almeida

Tese especialmente elaborada
para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes: Desenho

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O LUGAR E O OBJETO COMO CIRCUNSTÂNCIA DO ESQUISSO

Miguel Jorge Alves Miranda Bandeira Duarte

Orientadores: Prof.^a Doutora Luísa D'Orey Capucho Arruda
Prof. Doutor Paulo Oliveira Freire de Almeida

Tese especialmente elaborada
para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes: Desenho

Júri:

Presidente: Doutor Fernando António Baptista Pereira

Vogais: Doutor Filipe Rodrigues Pousada

Doutor José Maria da Silva Lopes

Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães

Doutor Pedro António dos Santos Saraiva

Doutora Luísa D'Orey Capucho Arruda

Doutor João Manuel da Rocha Jacinto

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

2016

AGRADECIMENTO

Dirijo a minha profunda gratidão à Professora Luísa Arruda pela sua orientação dedicada, paciente, generosa, bem como pelo seu entusiasmo na partilha das matérias do desenho.

iii

Um agradecimento especial ao Professor Paulo Freire de Almeida, co-orientador, colega e amigo, o inestimável apoio que a sua proximidade possibilitou mantendo viva a motivação e o sentido do trabalho.

A minha gratidão aos estudantes do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, pelo voluntariado da sua colaboração nos exercícios realizados no âmbito da investigação, extensível à Escola de Arquitectura da Universidade do Minho pelo apoio logístico na realização dos exercícios.

O meu apreço ao Professor Joaquim Vieira pela partilha das suas reflexões sobre desenho e pelos comentários ofertados no início dos trabalhos.

Aos meus colegas Natacha Moutinho, Carlos Corais, Daniel Silvestre, Sofia Barreira, Manuel Mendes, Carlos Maia e Francisco Ferreira, pelo seu valoroso companheirismo.

À Teresa Duarte, ao Carlos Duarte e à Ana Alves pelas preciosas revisões.

À minha generosa família, em especial à Micaela, ao Lucas e à Lia.

A eles dedico este trabalho!

Por fim, um agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia pela Bolsa de Investigação financiada por fundos nacionais do MCTES (SFRH / BD / 70950 / 2010).

RESUMO

O Esquisso é um conceito do Desenho usualmente associado a desenhos preparatórios. No entanto, mais do que classificar um produto numa fase processual, configura a disposição do autor no momento inadiável em que surge a necessidade de desenhar uma ideia ou uma visualização. Desde o séc. XVI, a caracterização da atitude que rege o desenho assenta no valor que o artista ou o público atribuem aos desenhos e ao seu aspeto visual, e não na configuração da disposição.

Propomos com esta investigação contribuir para a caracterização da disposição do desenhador no momento do Esquisso, através do desenho de observação do lugar e dos seus objetos como universo criativo e formal dominante. A partir da revisão das definições históricas e dos seus indícios sobre o comportamento do desenhador e dos atributos habituais do esquisso, realizamos a sua análise através dos estudos recentes sobre a perceção visual, a memória implicada nos processos de desenho, e os processos cognitivos envolvidos no planeamento e gestão das capacidades motoras implicadas no desenho. O conteúdo da análise é relacionado com os aspetos concetuais da produção da imagem que antecipam o traçado, bem como com as diversas abordagens ao esquisso no sentido de estreitar e tornar unitária a definição do conceito. Parte da ilustração resulta da interpretação de exercícios realizados por estudantes no âmbito da investigação, outra parte da interpretação de desenhos de diversos autores.

Como resultado, espera-se aprofundar o conhecimento sobre o Esquisso, cruzando linhas de investigação e conteúdos interdisciplinares, estruturando uma abordagem que permita a interpretação de outros fenómenos comportamentais do desenhador. Espera-se também contribuir para uma didática mais esclarecida, bem como para interpretação crítica de desenhos produzidos no âmbito concetual desta investigação.

Palavras-Chave:

Esquisso; Desenho de Observação; Lugar; Objeto; Cognição.

ABSTRACT

vi

The sketch is a concept of Drawing usually connected with preparatory drawings. Nevertheless, more than classifying a product in an intermediary stage of the process, it depicts the author's state of mind in the imperative moment of the urge to draw an idea or visualization. Since the 16th century, the description of the attitude that drives the drawing lies on the value that the artist or the public give to the drawings and its visual features, and not on the configuration of his attitude.

With this investigation, we aim at contributing to the description of the draughtsman state of mind at the moment of the sketch, through the observation drawing of a given place and its objects as a creative and formal dominant universe. From a review of the historical definitions and its hints regarding the behavior of the draughtsman, and the usual attributes of the sketch, the problem is analyzed based on recent studies about visual perception, the memory engaged in the drawing processes, and the cognitive features associated with the sense of planning and managing of motor skills involved in drawing. The content of this analysis is related with the conceptual features of image production that precede the outline, as well as the different approaches to the sketch in order to limit and unify the definition of the concept. Part of the illustration is the outcome of the interpretation of the exercises performed by students in the scope of the investigation; the other part is the interpretation of drawings from several authors.

As a result, this work is expected to deepen the knowledge about the Sketch, intertwining different lines of research and interdisciplinary content, to structure an approach that allows the interpretation of other behavior patterns of the draughtsman. It is also expected to contribute to a more enlightened teaching, as well as for the critical interpretation of the drawings produced within the conceptual scope of this project.

Key Words:

Sketch; Drawing from Observation; Place; Object; Cognition.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
A literatura artística define o esquisso gráfico	9
1. Nota Etimológica	9
2. Esquisso para as definições de “Esquisso”	11
3. As definições de “Esquisso” na tratadística europeia (1548-1817)	12
3.a. Francisco de Holanda (1548)	13
3.b. Giorgio Vasari (1550)	15
3.c. Paolo Pino (1548)	17
3.d. Federico Zuccaro (1607)	18
3.e. Vicente Carducho (1633)	19
3.f. Charles Du Fresnoy (1668)	21
3.g. Roger de Piles (1699)	22
3.h. Gerard de Lairesse (1707)	22
3.i. Jonathan Richardson (1728)	24
3.j. Charles-Antoine Jombert (1755)	26
3.k. Dandre-Bardon (1765)	27
3.l. Alexander Cozens (1785)	28
3.m. Joshua Reynolds (1769) e William Gilpin (1792)	29
3.n. Cyrillo Volkmar Machado (1817)	31
4. Os vocabulários e os dicionários	32
4.1. Os primeiros verbetes	33
4.2. A língua Portuguesa: o Bosquejo, o Esboço, o Rascunho e o Esquisso	38
5. Teóricos, críticos de arte, filósofos e <i>connoisseurs</i>	40
6. O século XIX: a autonomia do esquisso	46
7. O século XX: o esquisso no museu	51
CAPÍTULO II	
O esquisso entre os Modos do Desenho	55
1 A categorização dos Modos do Desenho	55
2. A noção de Modos do Desenho e a perspectiva de Joaquim Vieira	57
3. Os 4 <i>modos</i> fundamentais na experiência do desenho de observação	59
3.1. O desenho de contorno como <i>modo</i>	62
3.2. Um “esboço” não é um “esquisso”	66
3.3. “A minha primeira experiência teórica do <i>modo</i> “esquisso”	69
3.3.1. Uma atitude radical e decidida	72
3.3.2. Espontaneidade e instinto	72

3.3.3. O “esquisso” enquanto movimento reflexo	74
3.3.4. Um desenho empenhado	75
3.3.5. A fixação do tempo	76
3.3.6. A clareza, a simplicidade e a essência	77
3.4. O desenho “detalhado”	78
4. Os Modos do Desenho como exercício da percepção	81
5. Uma abordagem crítica dos <i>modos</i>	84
6. O tipo e o <i>modo</i>	86

CAPÍTULO III

A percepção para o *modo* do esquisso **91**

1. Para um estudo da percepção visual nos Modos do Desenho	91
2. O Desenho e os estudos científicos sobre a visão	92
3. A percepção como estratégia para organização de informação	95
3.1. Os princípios da Gestalt na aceleração perceptiva e do registo	96
3.2. Campos vectoriais: a sensação da direcção e a experiência do fluxo ótico	98
3.3. A percepção do espaço: estrutura física e semântica	101
3.4. A percepção da profundidade: pistas perceptuais e relevância no esquisso	104
3.5. Percepção de contornos, de fronteira, dos limites	106
3.6. O limiar da interpretação e o <i>reconhecimento por componentes</i>	108
3.6.1 Um exercício de reconstrução	110
4. A identificação do campo visual como reconhecimento da textura	113
5. Percepção centrada no desenhador ou centrada no objeto	117
6. Aspectos da visão: a modelação da qualidade visual e o campo visual	118
6.1. Para um desenho pouco focado (periférico)	120
6.2. O estímulo visual: identificar, localizar e agir	123
6.3. O sentido da direcção no córtex visual	125
6.4. O processamento específico do espaço e do objeto	127
7. Para um sentido holístico da organização espacial	130
7.1. O “espaço peripessoal” do desenhador	132
7.2. O “espaço extrapessoal” ao desenhador	133
8. Relevância da percepção cutânea	136

CAPÍTULO IV

A observação, a memória e a atenção no processo do esquisso **139**

1. O uso da memória num desenho de observação	139
1.1. Esquisso: observação e/ou memória?	140
2. A memória nos manuais de desenho	141
2.1. O uso da memória visual em Harold Speed	144
2.2. O uso da memória visual em Nathan Goldstein	145
3. Esquisso é o <i>schema</i> ?!	146

3.1. O <i>schema</i> e a sua imagem	148
4. Os sistemas de memória visual	152
4.1. A Memória Visual de Longo Prazo	152
4.1.1. Memória Explícita e memória Implícita: definição e uso no desenho	153
4.1.2. A memória explícita: eventos e factos	154
4.1.3. A memória implícita: habilidade e hábito, aprendizagem perceptiva e aprendizagem não associativa	155
4.1.4. Esquismo e o bloqueio da Memória Declarativa	158
4.2. A Memória Visual de Curto Prazo	159
4.3. A Memória Sensorial Visual	161
5. Memorização e tradução gráfica	163
6. Memória e atenção	166
6.1. A direção do olhar e a escolha do local para desenhar	168
6.2. Atenção e economia gráfica	170
6.3. Sobre a experiência “atenção e tradução gráfica”	172
7. Memória e informação espacial	174

CAPÍTULO V

A atitude e o planeamento do desenho

177

1. Enquadramento cognitivo para a realização de um esquisso	177
2. O esquisso como atitude e estratégia concetual	178
2.1. O objeto de atitude	179
2.2. A atitude e a atividade perceptiva	181
3. Da análise estrutural à análise semântica do ambiente	182
4. Intuição e reflexão na cognição avançada	183
5. A revelação de uma estratégia cognitiva	186
5.1. Para uma taxonomia das estratégias do esquisso	187
6. Dois modelos de planeamento para produção de esquissos	189
7. Níveis de conhecimento implicados no esquisso	192
8. A sequência produtiva de um esquisso: sequencialidade	194
8.1. A sequência produtiva de um esquisso: paralelismo	196
9. Sobre a produção de traços e restrições à execução	197
9.1. A limitação da mão	199
9.2. Geometria ou semântica?	201
9.3. O contacto com o papel	203
9.4. Planear para o posicionamento do início e termo do traçado	205
10. A possibilidade de desenhar sem conhecimento	208
11. Esquisso e improvisação	209

CAPÍTULO VI

O enquadramento e o movimento como estratégias **213**

1. Estratégias de abordagem conceptual na prática do esquisso	213
2. <i>Wayfinding</i> : a construção de mapas cognitivos e a experiência do ambiente	214
2.1. <i>Wayfinding</i> como metáfora de “encontrar o desenho”	215
3. A importância dos ‘quadros de referência’ e da sua alteração	218
3.1. O quadro de referência na função de localização	219
4. O enquadramento no esquisso a partir da observação	221
4.1. A escolha dos pontos de vista	223
5. Composição: distribuição, disposição e invenção	227
6. A área de trabalho	229
7. O desenho sequencial	231
8. Os temas	234
9. O movimento	236
9.1. O movimento do gesto	237
9.2. O gesto único de Shi Tao	240
9.3. A contenção do registo e a economia da ação	243
10. O gesto que desenha a linha: única, fragmentada, estilizada	245
11. O esquisso tonal	249
12. A variação dos meios: materiais e instrumentos	252

CAPÍTULO VII

Entre a observação e a imaginação **255**

1. Entre a percepção e a imaginação	255
2. O gesto na expressão do pensamento visual	256
3. O esquisso e a função diagramática	259
3.1. O traçado do olhar	261
3.2. O esquisso como organização de traçados	264
4. Gestos caligráficos	266
5. O esquisso da observação e o apontamento mnemónico	268
6. A formalização e o retorno ao sensível	271
7. Para um esquisso híbrido	272

CONCLUSÃO **281**

REFERÊNCIAS DE IMAGENS **289**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **299**

ANEXO I **313**

INTRODUÇÃO

Esquisso é uma expressão do desenho comumente associada a desenhos preparatórios realizados durante um processo criativo. Os desenhos fixam os diversos passos do processo, permitindo que o desenhador materialize as ideias que formula nesse decorrer. Como o universo das imagens possíveis é amplo, o esquisso não possui elementos de comparação exemplares que permitam uma definição tipológica e rigorosa. Tal atributo deve-se à possibilidade do desenhador poder adaptar o conceito na forma mais conveniente, no sentido de obter o resultado esperado. A associação das escolhas individuais confere uma dimensão subjetiva à definição do desenho. Se o desenho pode ser utilizado como ferramenta no processo criativo de um leque disciplinar variado, o conceito de esquisso molda-se às especificidades estruturais dos diversos códigos expressivos. Implicando a representação ou a expressão de intenções mais informais, o esquisso antecede o gesto, quer produza uma figura ou abstração, quer se situe no plano material ou imaterial.

No âmbito do Desenho, situamos a interpretação do esquisso como enquadrador de um determinado desenho de observação. Isto é, o conceito de esquisso é aqui utilizado como condicionante sobre a observação da realidade externa ao desenhador, repercutindo-se amplamente no processo de desenhar e nos seus resultados, os desenhos. Quer sejam parte integrante do processo criativo, da realização expressiva do desenhador ou do desenvolvimento das suas capacidades, a intenção de produzir um esquisso prende-se com a apropriação de uma imagem que carece de urgência na sua representação e materialização. Trata-se de um impulso que confere carácter ao conceito e exige da parte do desenhador uma disponibilidade psíquica e física capaz de tornar eficiente a sua produção. Aquele que produz um esquisso deve configurar uma atitude específica que permita agilizar os processos perceptivo, cognitivo e motor, implicados na observação e no registo. A predisposição das faculdades do desenhador para agir de acordo com uma

motivação configura o modo. Portanto, este modo deve organizar-se a partir da capacidade do desenhador para dar resposta aos atributos normalmente conferidos ao esquisso, entre eles o carácter geral, sintético, estrutural, expedito, imediato, arritmico, seguro, decidido, económico, ordinário, negligente e improvisador.

Encontrou-se no Lugar e no Objeto os referentes sobre os quais se esquia e que no desenho, se traduzem respetivamente em espaço e forma. A partir dos estímulos que provém do campo visual, quando o desenhador se encontra num determinado ambiente, o modo é ativado. O complexo sistema de receção e transformação das informações visuais configura-se para dar continuidade à experiência, do lugar e do objeto, através de uma configuração específica que filtra e enfatiza toda a classe de dados pertinentes ao esquisso. A escolha do lugar e do objeto como sujeitos está relacionada com a maneira através da qual potenciam um tipo de configuração específica, resultando daí o seu carácter circunstancial. Com efeito, a representação da temática da paisagem é muito distinta da representação do corpo e da figura humana. Nessa diferenciação, há propriedades em ambos os géneros que configuram o modo de maneira dedicada. No âmbito desta investigação interessa a maneira como a paisagem urbana, com foco na organização dos objetos construídos, influencia e provoca o esquisso, tornando-se em qualidades determinantes para uma modalidade específica.

No que concerne à teoria e prática do esquisso, a perspetiva que adotamos é uma das formas menos desenvolvidas em investigação. A literatura mais comum desta área relaciona-se com o papel do esquisso no processo de projeto nas disciplinas da arquitetura ou do design. Nesta direção, o desenho corresponde à exteriorização de ideias iniciais, à representação de um pensamento visual-espacial que auxilia o processo criativo através da reflexão sobre os resultados gráficos. Como os processos seguem, comumente, uma metodologia que procura resolver injunções programáticas, a literatura estabelece uma relação de funcionalidade entre as marcas e o seu poder evocativo ou comunicativo dentro de cada passo processual. A coordenação da informação estabelece um sistema ou estrutura com qualidades semióticas, através do qual se analisa o trabalho criativo de diversos agentes. Na referida subjetividade inerente ao desenho de observação, a presença das marcas, ainda que respondam a uma ideia ou ao processo criativo, não possui um princípio teleológico tão demarcado, razão que desmotiva qualquer sistematização do uso das marcas no desenho.

No âmbito do desenho de observação, a teoria recente, que se encontra em manuais e monografias diversas, não se refere especificamente ao esquisso (como se tratasse de um termo em desuso ou mal definido) mas ao processo de obter resultados similares.

A tónica acentua o gesto e a qualidade do movimento que permite obter resultados com o aspeto dos atributos descritos. Com o conhecimento de que os atributos são conceitos sujeitos a diversas interpretações e que num desenho o gesto pode variar contextualmente, determinação das condições de produção *a priori* recebe toda a importância. Nesse sentido, a literatura basilar relaciona-se com a teoria dos “Modos do Desenho” proposta por Joaquim Pinto Vieira. A teorização tem como base o processo pedagógico no qual o estudante toma contato com os modos expressivos e o esquisso configura uma atitude percetiva específica que condiciona o ato do desenho. No decurso da investigação levada a cabo, tratámos de analisar com detalhe as características que J. Vieira apontou para a configuração da atitude psíquica do esquisso. Foi o entendimento dessa organização que nos conduziu na procura e reflexão sobre textos produzidos nesse âmbito, como veremos adiante. No contexto específico de cada capítulo apresentado, são introduzidas revisões de literatura, como enquadramento da respetiva temática e dos diversos conceitos, começando desde logo no primeiro, com uma análise de textos históricos que fazem referência ao esquisso.

As questões que se colocam sobre o esquisso prendem-se com a formação do conceito e com o momento do registo, atendendo ao facto de que o último deve mostrar-se coerente com as disposições do primeiro. A grande dúvida reside na observação e na sua dimensão temporal. Será que a observação antecipa o registo ou pode efetuar-se no seu decurso? A perspetiva de que um esquisso deriva de uma ideia, e daí a sua relação com o processo projectual, afasta o desenhador da experiência direta no decurso do desenho. Isto é, a ideia deve mediar entre o tempo da sensação e o tempo do registo, no sentido de qualificar a experiência, conferindo o valor artístico do desenhador. Porém, fica-se com a noção de que experiência sensorial e ideia são distintas, que não se misturam, quando a ideia condiciona a experiência percetiva e esta enriquece a ideia. Daqui derivamos noutra questão sobre o que motiva o desenhador, trata-se de um estímulo exterior ou de uma inferência concetual no modo como ele vê o lugar e os seus objetos? A dualidade que se enuncia entre exterior e interior, parece tratar-se efetivamente de uma disputa sobre o controlo dos processos do modo, nos quais o desenhador é um agente ora passivo ou ativo. Se o traçado resulta de uma resposta intuitiva ao estímulo visual exterior, o desenhador é um agente passivo; se corresponder às diretivas de uma visualização, é ativo. Por outro lado, se está interessado na observação atenta do campo visual parece estar ativo, enquanto se responder à ideia já se encontrou ativo e o desenho é apenas uma tradução.

Enquadrado no propósito da observação, o esquisso pressupõe uma captação da configuração geral dos objetos e do espaço com o intuito de os representar, de forma

decidida, expedita e negligente. A configuração geral implica uma avaliação sumária do ambiente, pelo que devem existir mecanismos específicos que o possibilitem. A ideia de que o conteúdo do representado está sujeito a um processo de seleção e enfatismo, pressupõe uma escolha da informação mais relevante. Portanto, a sensação de que a escolha envolve um processo de reflexão sobre o que se está a observar, parece pertencer a um tempo diferente do registo, o qual tratará de não questionar a opção realizada, de maneira a não perder o fluxo da ideia. Nesta relação, o registo seria passivo e a ideia ativa. Mas não existirá outra forma?, ou seja, o que sucede se for contrário de ambos serem ativos, perder-se-á a ideia do geral? Para que o desenho seja negligente ou ordinário é necessário que o traçado perca valor para a ideia, isto é, que o gesto seja fácil, automático, num registo que não implica retorno. Desta forma, pode pensar-se por que razão o desenhador dedica tanto empenho a algo cujo objetivo é ser vago.

Questionaremos também o sentido ativo da criatividade, sob a forma como transforma o registo segundo um modo de ver, como confere o carácter do desenhador e, ao mesmo tempo, recorre a automatismos que permitam o regime expedito e o traçado rápido. Neste caso, não se questiona apenas a interpretação do estímulo através dos conceitos, cuja estrutura permite por si alguma originalidade, mas também a capacidade de planejar o gesto para que este se reinvente perante a diversidade. Assim, pressupomos a possibilidade de existirem elementos estruturais da atividade do desenho que se interlaçam com os mecanismos gerais de cada indivíduo e, neste sentido, o desenho desenvolve competências específicas de acordo com as necessidades dos modos. Estará a disponibilidade do gesto interligada com a flexibilidade da competência motora, será enquadramento fundamental para otimizar o processo percetivo ou que outras possibilidades permitem uma abordagem diferente ao ambiente e ao desenho?

Quando entendemos dedicar a investigação ao desenho de observação, em concreto através da teoria dos “Modos do Desenho”, optou-se por dar uma continuidade a uma linha de investigação que procura entender os processos que ocorrem no desenhador, em lugar de olhar somente para as imagens. Tentar compreender como se constrói a atitude do esquisso é uma tarefa que poderia ser tomada pela psicologia comportamental, no sentido em que se procura identificar as determinantes do comportamento. Poderia ainda ser investigada pelo domínio do cognitivismo, procurando conhecer os processos mentais através da abstração dos comportamentos. Por conseguinte, implicando o conhecimento dos mecanismos percetivos e dos processos das memórias visuais, as implicações no desempenho motor, a tomada de decisões e a identificação dos erros. A validação do esquisso com um princípio funcional, embora divergente do propósito simbólico, partilha

do mesmo foco que é a capacidade de empreender uma dinâmica psíquica própria. Assim, analisar os atributos do esquisso corresponde a presenciar um elenco de atributos com fortes repercussões na vida psíquica do desenhador.

A teoria relacionada com o desenho recorre pouco ao conhecimento científico para interpretar as suas práticas. Reconhecemos que a capacidade de observação dos artistas permite obter conclusões, por vezes, equiparadas às do conhecimento científico. O desenho possui leis próprias que permitem inquirir o mundo de forma metódica e, na síntese do seu traçado, encontram-se as conclusões. Nesse sentido, procuramos articular os dois tipos de informação, que deriva da nossa experiência em desenho (de certo modo comportamental), com o conhecimento sobre os mecanismos e os processos cognitivos que suportam a atitude particular do esquisso. Consideramos a articulação entre conhecimentos pluridisciplinares fundamental para conhecer o desenhador e, por seu intermédio, os desenhos a partir da ótica de quem os produz e não de quem os frui.

5

A nossa experiência, que se procura complementar com o conhecimento da ciência, é a da docência de Desenho no Mestrado Integrado em Arquitectura na Universidade do Minho. Com efeito, o esquisso faz parte dos conteúdos da unidade curricular de Laboratório de Desenho e, através do conceito, praticam-se exercícios de observação e de registo rápidos. As dúvidas aqui identificadas prendem-se também com as didáticas e a interpretação dos resultados produzidos pelos estudantes. Por tal, no decurso desta investigação são apresentadas experiências realizadas com os estudantes no âmbito desta investigação, e interpretados os seus resultados. As sessões experimentais estão interligadas com os conteúdos, que a ciência tomou como estáveis, no que respeita à percepção, à memória e à cognição em geral. Em certa medida, são práticas que podem demonstrar a possibilidade de renovar os exercícios de desenho pela interpretação de um conhecimento que, de raiz, não é seu. A disponibilidade para cruzar áreas temáticas dando-lhes visibilidade através do desenho, poderá vir a despertar o interesse de outras áreas disciplinares que veem no trabalho que aqui se desenvolve a possibilidade de obter novas bases de investigação ou outras formas de exemplificação.

Com base neste enquadramento, para a pesquisa e desenvolvimento das questões em torno de *O Lugar e o Objecto como circunstância do Esquisso*, propomos os seguintes objetivos gerais:

- i) compilar informação histórica substancial para o surgimento e caracterização da noção de atitude subjacente ao modo do desenho;
- ii) realizar uma revisão crítica das abordagens ao esquisso enquanto modo psíquico e regime gráfico;

iii) entender como as questões perceptivas predispõem o desenhador para a especificidade do modo em análise;

iv) reconhecer a implicação da memória no desenho e observar a sua importância para a configuração da ideia e da prática do esquisso;

v) organizar uma estrutura cognitiva que permita planeamento e intervenção sobre o processo do desenho e rever a sua aplicação;

vi) identificar e compreender as fontes de representação e desenhos nos quais se torna possível o cruzamento de diversas qualidades de matéria pensada;

vii) cruzar linhas teóricas dentro da prática do esquisso bem como de conteúdos provenientes de outras áreas disciplinares.

6

Trata-se de um elenco que organiza a estrutura do trabalho, pressupondo um sentido que parte das referências históricas para compreender o desenhador e, a partir desse entendimento, chegar aos resultados do desenho.

O primeiro capítulo, que designaremos por “O esquisso definido pela literatura artística”, reúne um conjunto de textos e interpretações provenientes de tratados, manuais, críticas e vocabulários, atravessando uma dimensão temporal entre os séculos XVI e XX. A partir dos escritos de artistas, críticos, colecionadores e *connoisseurs*, apresentamos uma visão multifacetada sobre uma prática que progressivamente se transformou num fenómeno artístico. Deste modo, a distinção expressiva entre os vários intervenientes permitirá formar uma ideia do esquisso a partir da prática, enquanto desenho preparatório e no seu sentido funcional mais puro; e que, do ponto de vista do fruidor, ele seja caracterizado pelos efeitos psicológicos que suscita e que se julga estarem implicados no processo de desenho.

A singular abordagem aos “Modos do Desenho” é dominante no segundo capítulo, intitulado “O esquisso entre os Modos do Desenho”. Representando uma visão distinta, quando comparada com o percurso histórico, contempla uma revisão crítica da sua caracterização, bem como dos trabalhos de investigação que seguiram a sua esteira. Neste capítulo, o esquisso será comparado dentro dos quatro *modos* propostos por Joaquim P. Vieira, que configuram uma predisposição sobre a qual as diversas modalidades perceptivas podem modelar a expressão do desenho de observação.

Com o intuito de compreender os mecanismos perceptivos que configuram a atitude, o terceiro capítulo, designado “A percepção para o *modo* do esquisso”, procura relacionar os princípios da Gestalt com as características formais do desenho. Visa também relacionar os atributos do modo com informações provenientes da neurociência, na busca de uma

estrutura de processamento que os viabilize. Através dos desenvolvimentos recentes sobre a percepção do espaço e dos objetos, entendemos propor novas considerações sobre os processos de representação. Os princípios da Gestalt são, ainda, o ponto de partida mais estável para analisar a organização visual das formas no espaço, com o intuito de formular rapidamente um sentido. Por outro lado, os estudos da neurociência dão conta de sistemas específicos para processar diversos tipos de informação, os quais se pensa poderem estar implicados na percepção específica para o esquisso.

A questão sobre o papel da memória, no desenho do esquisso, pode revelar uma teia de relações muito pertinentes entre a percepção, os aspetos cognitivos da prática do desenho e o comando das ações motoras. Ao dedicar o quarto capítulo “A observação, a memória e a atenção no processo do esquisso” à memória visual, procura analisar-se os processos de codificação, armazenamento e evocação ou uso da informação relativa ao ambiente, interligado com o desenho, no momento da sua representação. Os sistemas de memória são especializados em circunstâncias específicas de armazenamento, correspondendo a diversos tipos de conhecimento. Conhecer os processos de memória permitirá reconhecer o tipo de informação solicitada nos vários momentos do processo do desenho.

O quinto capítulo “A atitude e o planeamento do desenho” é dedicado aos aspetos cognitivos do desenho, com particular incidência na relação entre a experiência do desenhador, o conhecimento que detém, e o gesto que concretiza a intenção. Neste âmbito, procuramos compreender os mecanismos da atitude, a sua génese e a forma como condiciona os processos percetivos, como se adapta à circunstância do lugar e do desenho. Bem como, os modelos de planeamento que podem colocar em evidência o paralelismo entre intuição e reflexão, e as estratégias cognitivas que conduzem a uma ação motora que tem em conta as limitações de movimentos do desenhador.

No sentido de observar questões do desenho que se julga possuírem uma importância fundamental para a formação da atitude percetiva, no capítulo sexto “O enquadramento e o movimento como estratégias” observamos alguns aspetos designados por concetuais, isto é, que antecipam o momento do traçado. Representam um conjunto de opções com grande influência no decurso do desenho, mantendo-se quase sempre inalteradas no seu decorrer. O enquadramento, a gestão da área de trabalho, a composição, a seleção do tema e a persistência das escolhas, o movimento e o gesto, bem como a variação entre a linha e a mancha, parecem determinantes pré-produtivas que concorrem para a estabilidade e a dedicação ao processo de atenção na percepção do ambiente.

Por último, o sétimo capítulo, designado “Entre a observação e a imaginação”, propõe uma aproximação entre o desenho concetual do esquisso no processo de projeto e

o esquisso perceptual de observação. Esta possibilidade é ilustrada através da relação entre o gesto e a comunicação gráfica que, em lugar de afastar os dois princípios produtivos, poderá permitir um desenho mais expedito, mais informativo da experiência sensorial e com menos restrições pelo uso articulado e simultâneo dos diversos códigos inerentes aos sistemas de representação.

CAPÍTULO I

A literatura artística define o esquisso gráfico

1. Nota Etimológica

9

A existência de um extenso conjunto de nomes que se associam à designação “Esquisso” demonstra tanto o fascínio pela forma como a ambiguidade nos usos e tentativas de esclarecimento sobre as ações que o enquadram. Se o despontar do conhecimento académico no séc. XVI deu visibilidade e estabeleceu a estrutura que ainda hoje se utiliza, parece possível encontrar raízes mais profundas que acompanharam a expressão artística e, concretamente, a atitude do artista ante a expressão da sua ideia.

Com particular interesse, a etimologia atribui ao esquisso uma origem incerta, no que diz respeito a termos mais antigos. No entanto, relaciona esta atitude aos termos *Schedius* (do latim) ou *Skedios σχέδιο* (do grego), que em conjunto formam o termo greco-latino *Schedium* (subs.). *Schedium* é o nome de um poema realizado de maneira extemporânea, de improviso¹. Esta origem relaciona o conjunto dos atos do indivíduo na forma de expressão artística, os quais se tornam objeto, poema ou desenho, de certa maneira uma qualificação dos atos em si (*σχεδιασμός* – o fazer de improviso) que se tornam o nome da coisa e não um seu adjetivo.

Em torno do termo *skedios* agrupam-se outros vocábulos que acentuam o carácter da ação. O *Greek-English Lexico*, de Lidell & Scott, apresenta o termo segundo as relações de lugar, tempo e numa utilização mais geral. Segundo as três relações, *Skedios* significaria: “perto; súbito, inesperado, mas também no estímulo do momento, sem preparação (no latim: *extemporalis*, um discurso extemporâneo, improvisado); e concebido ou feito sem

1. A primeira associação etimológica pode ler-se em DIEZ, F. – *An etymological dictionary of the Romance languages*, p. 391. F. Diez remete a etimologia de *Schizzo* para a força da escrita de Apuleius (c.124-c.170) e o seu carácter extemporâneo. Esta obra, relaciona também o termo italiano *abbozzo* com o português *esboço* (p. 89). André Chastel viria também a considerar esta origem. MOLINA, J. [et al.] – *Los Nombres del Dibujo*, p. 380. Fraser e Henmi referem a relação entre este termo e o *Skech*: “Because the end figure is not so precisely prefigured, the drawing proceeds in an evolutionary manner with lines made in reaction to other lines (...)” FRASER, I.; HENMI, R. – *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, p. 177.

preparação, ordinário, comum²”.

A relação apresentada é indiciadora da forma de produção que desde o primeiro momento parece distanciar-se, por oposição, de algo produzido com planeamento e ponderação, de algo que resulte do exercício da razão. Dá a entender que, perante uma circunstância não esperada, ocorra uma reação intuitiva e espontânea cujo resultado mais imediato não é relevante, comparativamente a algo pensado. Com efeito, este tipo de comportamento perante o estímulo é transversal às mais diversas ações do indivíduo. Como na componente da expressão verbal as palavras que afloram podem ser rapidamente registadas, também na vertente visual tal pode acontecer.

10

A reação perante o imprevisto, naquilo que poderá constituir como desvio da norma, parece destacar-se nomeadamente através dos fatores que induzem a vontade expressiva. Na essência, a alteração súbita do estímulo percetivo que mobiliza momentaneamente toda a atenção. O *Schedium* assume um carácter inusitado, gerando uma forte tensão moral na sua produção e sobretudo na crítica dos resultados. A problemática foca-se na rentabilização do tempo de trabalho, na gestão de uma entrega que parece fugir ao controlo mental da razão. Trata-se de algo impulsivo que não produz resultados imediatos, além de se dedicar excessiva atenção a algo com um carácter temporário. No entanto, enquanto Walter W. Skeats³ remete esta relação para o linguista e lexicólogo John Florio (1553-1625), Hensleigh Wedgwood⁴ argumenta que a tentativa de estabelecer esta relação é muito rebuscada. Partindo da definição de J. Florio para *Schizzo*, defende que esta relação é simplesmente uma construção metafórica para falar de desenho, porque a origem das palavras é radicalmente diferente.

Entre outras relações etimológicas, Adolphe Mazure⁵ propõe que o termo *Esquisse* represente uma ideia próxima do corte de uma madeira, de uma lasca, imagem advinda do verbo latino *scindere* (dividir, separar), persistindo no sentido de corte. Corroborando esta aceção, parece estar a comparação realizada por Francesco Milizia, quando afirma que os *primi pensieri* do artista não são mais do que “urti”⁶, ou seja, o choque resultante da rutura. Considerando a relação do termo com a intensidade de um traçado rápido e seco, contundente, poder-se-ia estabelecer uma analogia. A mão e o instrumento operam golpes sobre o suporte, provocando cortes, sulcos na superfície. A cisão pela quebra da integridade da superfície do desenho, a partir da qual se gera a atribuição de sentidos e

2. LIDELL, H.; SCOTT, R. – *Greek-English Lexico*, p. 1515.

3. SKEAT, W. W. – *An etymological dictionary of the English language*, p. 557.

4. WEDGWOOD, H. – *Contested etymologies in the dictionary of the Rev. W. W. Skeat*, p. 184.

5. MAZURE, A. – *Dictionnaire Étymologique de la langue Française*, p. 95.

6. MILIZIA, F. – *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, p. 284.

significados. No entanto, a raiz grega para este conceito é o elemento de composição *Skhizo*, que na língua portuguesa corresponde às palavras iniciadas por *esquiz-*. Em suma, Esquisso é um conceito para o ato de desenho que refere em simultâneo a ideia e o produto que resultam da sua expressão.

2. Esquisso para as definições de “Esquisso”

A intenção de realizar esta resenha está além da definição do conceito, no sentido em que se procura determinar o que pertence ou se exclui daquilo que se designa por “esquisso”. Procura-se organizar, através do registo cronológico, a estrutura de elementos utilizados para a definição, inclusive porque são raras as descrições que se fazem acompanhar de uma imagem ilustrativa, de uma componente formal. Os elementos ou características são analisados com o intuito de indagar sobre a sua relação com o desenhador. Ficam de fora as discussões relacionadas com conflitos terminológicos entre os termos “esquisso”, “croqui”, “apontamento”, “esboço”, “bosquejo” e “rascunho”, que abundam atualmente sem que haja um estudo aprofundado sobre a essência do modo.

O esquisso pertence ao movimento inicial de produção de uma obra de arte, de arquitetura, de design, de literatura, de música, inclusive de dança. Sobre este movimento, Luigi Grassi⁷ referiu que a génese da obra de arte constitui um interesse partilhado pelo artista, pelo filósofo e pelo crítico de arte, de quem resulta um ponto de vista diversificado sobre o problema. Ao primeiro compete um discurso na perspetiva da sua prática artística, de reflexão sobre uma técnica de produção de imagens que corresponde ao seu processo criativo e à sua capacidade expressiva. O filósofo constrói a sua observação pelo conjunto das forças e dos fenómenos implicados na produção da imagem, e o respetivo comportamento, a par das questões estéticas associadas. Finalmente, o crítico observa as questões da gramática artística, considerando as implicações na tradição da representação, emergindo na individualidade para compreender a contemporaneidade da produção. Desta forma, analisam-se os documentos conhecendo a dificuldade em segmentar o tipo de apreciações conforme sugerido, percebendo um sentido crítico no artista, um sentido artístico no filósofo, uma postura filosófica no crítico.

7. GRASSI, L. – *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, p. 97.

3. As definições de “Esquisso” na tratadística europeia (1548-1817)

A forma do esquisso no tratado é essencialmente operativa. Operativa ao nível da atitude, que permite a resolução das intenções expressivas, e no domínio gráfico, através do registo da exteriorização. Será tanto um processo de organização mental como da obra e do seu processo produtivo. Quer isto dizer que opera no plano da invenção e da imaginação e no plano da comunicação visual. Com frequência, o esquisso é sinónimo do processo inicial de composição.

Abordado pontualmente nos tratados, manuais, conversações e discursos sobre pintura, escultura ou arquitetura, desde o *De Pictura* (1435-6) de Leon Battista Alberti⁸ ou o *Trattato della Pittura* (1651) de Leonardo da Vinci⁹, só no século XIX o conceito de “esquisso” e os seus objetos desenhados viriam a tomar interesse e autonomia suficientes para justificar publicações específicas sobre o tema. Isto acontece quando a sua função instrumental é desviada para que o artefacto passe a adquirir um valor final, muito por força das transformações estéticas operadas no século XVIII.

Porém, desde o século XVI o desenho esquisado faria parte de um faseamento que compunha o *disegno*¹⁰ (esquisso, esboço, cartão ou modelo). Figura nas publicações como componente operativa e funcional do desenho, no processo de realização da obra como sua antecipação¹¹. Ao longo deste tempo, as menções ao esquisso variam bastante entre autores. Pode afirmar-se que quanto maior fosse a importância do desenho, como base para a formação do artista e da obra, mais específicos seriam os argumentos utilizados, salientando o desenho como base comum a todas as artes.

8. Em Alberti o termo utilizado para designar algo semelhante ao Esquisso é *Concetti*. “E quando aremo a dipignere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo e quale ordine in quella sia bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò.” ALBERTI, L. B. – *De Pictura*. Parágrafo 61. A tradução de *concetti* para *schizzi* figura na edição da Società Tipografica de Classici Italiani, 1804, p. 95.

9. *Precetto dello schizzar historie e figure*. CAP. XIII: L’ abbozzar dell’ historie sia pronto, & il membrificar non sai troppo finito. Stà con attentione solamente à siti d’ esse membra, le quali poi a bell’ agio, piacendoti, potrai finire. (...) *Del modo d’ imparare bene à comporre insieme le figure nelle historie*. CAP. XC: (...) e quelle notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l’ abbi à scancellare, ma mutare di vecchio in nuovo i che queste non fon cofe da essere scancellate, anzi con grandissima diligenza serbate, perche sono tante l’ infinite forme & atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle; onde queste riserberai come tuoi aiutori e maestri. DAVINCI, L. – *Trattato della Pittura*. Da Vinci utilizaria o termo italiano *Abbozzar* ou simplesmente *Bozza* para designar o conjunto de desenhos preparatórios. Embora o nome seja diferente, a caracterização que realiza aproxima-os do *Schizzo*.

10. Além de designar o próprio desenho *per si*, *disegno* representa segundo Luigi Grassi “la facoltà ideativa dell’artista, prima o nell’atto di realizzare una immagine gráfica. Nel disegno rientra il primo concepimento dell’opera rispetto al processo strutturale espressivo di successivi studi grafici preparatori per un dipinto, o scultura, o architettura, o scenografia.” GRASSI, L. – *op. cit.*, p. 210.

11. “As categorias subjacentes à realidade dos processos gráficos do *dessein* e do *disegno*, tais como *schizzo*, *abbozzo* e *macchia*, confirmam a existência de modelos operativos de antecipação que atestam a existência de uma tipologia e de uma morfologia do pensamento gráfico em conjugação permanente com a imaginação, a invenção e a ideia.” SILVA, V. – *Ética e Política do Desenho*, p. 205.

3.a. Francisco de Holanda (1548)

Na maioria dos textos recentes, onde há oportunidade de ler referências ao esquisso, o leitor é instruído com uma definição. Esta definição, categórica, pretende formar um quadro a partir do qual, o autor fundamenta a reflexão sendo, invariavelmente, crucial para sustentar a sua tomada de posição. A escolha da definição recai sobre os textos de Francisco de Holanda ou de Giorgio Vasari, que se encontram entre os mais antigos produzidos no contexto da literatura sobre a produção artística e, em concreto, sobre a tipologia no Desenho. Outros tipos de referências podem ser encontrados em notas de crítica e em dicionários ou glossários de Belas Artes, nas suas especificidades disciplinares. Neste último caso, o texto é desprovido da emoção da experiência em primeira mão, do artista que explica baseado na sua prática ou do crítico que verbaliza o fenómeno sensorial, tomando uma definição mais ‘clínica’ e externa ao processo artístico.

13

Em 1548, Francisco de Holanda sustenta que o desenho é a força da pintura. Na sua génese, o desenho deve fixar e determinar a ideia escolhida no seu estado mais intacto, mais puro, mais imediato:

Esquizo são as primeiras linhas ou traços que se fazem com a pena, ou com o carvão, dados com grande mestria e depressa, os quaes traços compreendem a idea e invenção do que queremos fazer, e ordenão o desenho, mas são linhas imperfeitas e endeterminadas, nas quaes se busca e acha o desenho e aquillo que é nossa tenção fazermos¹².

Destaca-se nestas palavras um conjunto de elementos determinantes para a visão alargada que se pretende sobre o esquisso. Nela considera-se que, independentemente da conjuntura cultural ou cronológica, as características básicas desta tipologia de desenho são transversais. Neste caso, a descrição do esquisso revela vários tempos de produção de imagens, que correspondem a domínios de ação distintos e que se organizam de forma sequencial. Um primeiro momento de ideação correspondente à determinação do tema ou do assunto que se vai tratar; o momento da invenção que corresponde à disposição e articulação dos elementos para construir uma história; o ato do registo e finalmente aquilo que se faz com os desenhos. Em termos gerais, estes tempos descrevem um movimento que parte do interior do desenhador para o seu exterior, a partir de onde retorna ao interior, completando um ciclo evolutivo. Nesta ação, a matéria de invenção que articula as imagens da memória é figurada em linhas e traços, de natureza diferente, cuja ordem se oferece à perceção para reorganizar a substância da invenção. Um processo de dirigir a perceção para a imaginação ou a fantasia que funciona igualmente num duplo sentido

12. HOLANDA, F. de – *Da pintura Antigua*. Capítulo XVI, p. 98.

com a imagem produzida.

A importância deste sentido cíclico é referida com regularidade como argumento para distinguir o esquisso de outros tipos de registo. O designado movimento ‘de dentro para fora’ tende a opor-se ao de ‘de fora para fora’ (do estímulo ao seu registo imediato) próprio do apontamento. Todavia, conforme se demonstrará, não só o esquisso da invenção pode assentar na observação da realidade, como o apontamento pode ser largamente condicionado pela disposição interna do desenhador, em função dos processos cognitivos ou emotivos.

14

A nota de Holanda apresenta, ainda, outro tempo relativo à ação, nomeadamente, numa diferenciação entre o que pretende fazer e a decorrência dos atos da intenção. Em certa medida, existe um plano da ideia (próxima de Deus e do divino) e da invenção, no qual se concebe uma vontade e os atos volitivos que se vem a verificar através do registo. Na última expressão da definição, Holanda dá a conhecer que o registo possui duas dimensões: a componente gráfica e a componente relativa à expressão da atitude. Em ambos os casos, fica a noção de que existe algo mais que se pode conhecer, muito além das qualidades gráficas ou do potencial evocativo do desenho; a natureza do autor e a maneira como pensa e expressa com intensidade o que sente. A possibilidade desta observação deve-se à competência do desenhador para conjugar a capacidade criativa, derivada da sua experiência de invenção, com as qualidades manuais, cuja habilidade, grau de desenvolvimento e destreza deverão permitir um registo gráfico expedito. Existe uma interligação entre o domínio mental e o manual para conseguir o imediato na transposição, de forma a não perder a originalidade da imagem nem as tensões implicadas.

Neste conjunto de elementos, os atos do esquisso relacionam a gestualidade com o carácter da linha, o sentido da composição e os instrumentos de representação. Dos materiais que permitem um registo gráfico contínuo, fluido, rápido, resultam linhas ou traços mais ou menos modulados pela manualidade seca ou voluptuosa (entre traços curtos e linhas mais longas e modeladas). Esta ação inscreve no suporte a imperfeição ou indeterminação do gesto mas, também, da própria ideia, deixando espaço ao hábil desenhador para fixar, ao mesmo tempo que questiona o futuro da sua representação a partir de uma proposta de composição.

3.b. Giorgio Vasari (1550)



001.
Giorgio Vasari,
Judith Decapitating Holofernes, s.d.
The Metropolitan Museum of Art

15

Em 1550 e numa obra com cariz distinto do texto de Holanda, Giorgio Vasari refere o seu entendimento de esquisso:

Gli schizzi, de' quali si e favellato di sopra, chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovar il modo delle attitudini, ed il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una macchia, ed accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perchè dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi, solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi¹³.

Comparando as duas definições parece não haver diferenças notáveis, senão que a anterior possa demonstrar uma maior diligência com o processo de trabalho, valorizando o ato pelo ponto de vista do artista. Todavia, podem encontrar-se, desde o início, algumas características pertinentes. A referência a um conjunto de desenhos permite pensar que as primeiras linhas se propagam não só a uma imagem mas, eventualmente, a um conjunto no suporte ou a vários suportes referentes à mesma ideia. Do ponto de vista criativo, não faria sentido realizar apenas um esquisso relativo a uma ideia. Esquisso não é a ilustração da ideia ou da invenção, é a sua materialização, a sua forma ótica tão questionável como a própria ideia. A formação da ideia, provavelmente, nunca será terminada e, neste sentido, a realização de esquissos aumenta as convicções veiculadas sobre a ideia. Porém, o intuito deste tipo de ocupação relacionar-se-ia do ponto de vista do desenhador com a economia de meios na utilização do suporte, do ponto de vista do crítico com a possibilidade de

13. VASARI, G. – *Le Vite de più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, p. 174.

observação da evolução do trabalho fazendo notar as pequenas variações de pormenor de um desenho para outro. A atenção ao detalhe é uma das características marcantes do génio do autor.

A referência ao ‘modo das atitudes’ enfatiza o carácter operativo do esquisso na construção da obra de arte. As atitudes, mencionadas neste contexto, refletem a tomada de posição sobre a expressão do tema, no que da vontade do artista, do seu conhecimento e sensibilidade, pode ser transmitido para a empatia do observador da obra final através das figuras presentes no suporte. Efetivamente, a atitude do personagem é a atitude do autor relativamente ao carácter que o personagem deve representar na composição, que assume, também nesta definição, o carácter ordenador das ideias e das figuras segundo a cultura figurativa e a visão do artista.

16

A referência à forma da mancha (*macchia*) não é contraditória ao carácter linear da expressão do esquisso de Holanda. O esquisso de Vasari é um *schizzo* a tinta, que jorra, que brota, da ponta da pena de forma fluida, porém não é esta tinta que alastra no suporte e produz uma mancha. A mancha resulta do salpicado de traços e linhas dispersos pela folha cujo poder sugestivo e evocativo, para quem os observa, se assemelha ou equivale à espontaneidade gerativa do esquisso. Luigi Grassi¹⁴ refere que Vasari utiliza a palavra *macchia*¹⁵¹⁶ como forma de expressar um modo de fazer esboçado, impressionista e não para se referir ao núcleo inicial da obra. A mancha é a forma dessa metáfora produzida pelos múltiplos significados de *schizzo*, que resulta da capacidade de jogar com a marca gráfica e dela extrair, por sortilégio, o sentido da obra. Mancha também é a delimitação, com o instrumento, de uma área à qual falha a caracterização detalhada, ou mesmo rigor nos seus limites, a meio caminho entre a imagem do pensamento e o papel, através das mesmas linhas “imperfeitas e indeterminadas” a que Holanda faz referência.

Ao mencionar a mancha e o seu carácter nebuloso, Vasari reforça a ideia de assinalar somente o que é relevante no todo, que levanta as dúvidas sobre uma mancha saturada de linhas que se pode encontrar no desenho esboçado. Este apontamento relativo à quantidade de informação gráfica presente no desenho e à necessidade da sua relevância, não é expresso na definição de Holanda, mas subentende-se pelas passagens anteriores

14. “Talora però il Vasari si serve della parola *macchia*, non in riferimento al núcleo primo dell’opera d’arte, ma per esprimere un modo di fare abbozzato, impressionistico.” GRASSI, L. – I Concetti di Schizzo, Abbozzo, Macchia, *Non Finito*, p. 101.

15. Grassi refere que o conceito de *macchia* (mancha) é próximo do de *abbozzo* (esboço), que para Leonardo da Vinci (que não utilizava o vocábulo *schizzo*) o primeiro é sinónimo de partida e o segundo de chegada. A *macchia* representaria um estímulo à imaginação. Partidário desta abordagem ao conceito seria Marco Boschini que consideraria a *macchia* como a verdadeira primeira intuição, como a faculdade criativa do pintor. Citando a *Carta del navigar pittoresco* (1660) “la *macchia* nasce di maniera – el trato / d’artificio di natura”, ou seja a mancha deriva da natureza do autor e o esboço de uma construção sobre essa natureza.

16. Para Paulo Freire Almeida, no seu estudo sobre Mancha Directa “*macchia* não tem exactamente o mesmo significado que hoje se associa à mancha, mas pretende definir o uso da linha e do desenho como uma espécie de anti-contorno, anti-circunscrição e caracterizando a função do desenho que não procura a definição da forma mas a sugestão e a inspiração de configurações possíveis.” ALMEIDA, P. F. – *Mancha Directa: Desenho como percepção e expressão de valores tonais*, p. 156.

onde apela à parcimónia do registo. Pese-se, no entanto, o sentido dado por Gianni Carlo Sciolla¹⁷, de que a definição de Vasari para esquisso representa uma herança das tradições de Leonardo e veneziana.

A segunda parte desta definição é dedicada ao desenhador-artífice e aos materiais de registo. Sobre os materiais não existe qualquer comentário suplementar que permita tirar ilações sobre a relação do desenhador com eles. Apenas se conjectura que os referidos se encontram entre os que permitem um trabalho mais veloz e, ao mesmo tempo, capazes de permitir retirar partido da sua plasticidade através do uso da velocidade. São os mesmos referidos por Holanda e, provavelmente, os mais populares na época para a realização deste desenho. No entanto, o desenho é a expressão do artífice, em concreto, dos furores artístico e divino, o que equivale a dizer da sua inspiração, criatividade ou capacidade de invenção como produtos da sua paixão, delírio ou entusiasmo. A velocidade do esquisso é a resposta mais imediata a um estado psíquico, a um temperamento que acompanha o artista durante o momento da criação, numa espécie de exteriorização da alma e da afetação do artista no momento do esquisso. Se a caracterização contribui para identificar uma tipologia do desenho pelo seu aspeto gráfico, também contribui para reforçar a importância da atitude do autor no momento do desenho.

17

3.c. Paolo Pino (1548)

Como refere Angel Garcia¹⁸, apesar do esquisso se encontrar na moda no período quinhentista, a sua definição, bem como a justificação dos seus procedimentos é bastante variável e com um espectro de ações e imagens bastante amplo. Na verdade, tanto pode variar entre o assinalar daquilo que é importante e estrutural à composição, com “ligeiros toques de pena”, como, aproximando-se claramente dum sentido pictórico da imagem, receber contornos mais definidos e valores tonais, no fundo um outro sentido para a utilização do conceito de *macchia*. Esta distinção configura uma dualidade na qual o desenho define a forma, servindo para estruturar uma visão interna ou, por outro lado, serve ao estudo do movimento, da anatomia e do mundo natural. Estabelece uma diferença que marca as atitudes dos artistas florentinos ou venezianos relativamente ao desenho e ao esquisso. O *Dialogo di pittura* (1548) de Paolo Pino faz referência a este tipo de tratamento, no qual o esquisso se distancia dessa relação próxima com a inspiração divina:

17. SCIOLLA, G. C. – Schizzi, macchie e pensieri’: il disegno negli scritti d’arte dal Rinascimento al Romanticismo, p. 32.

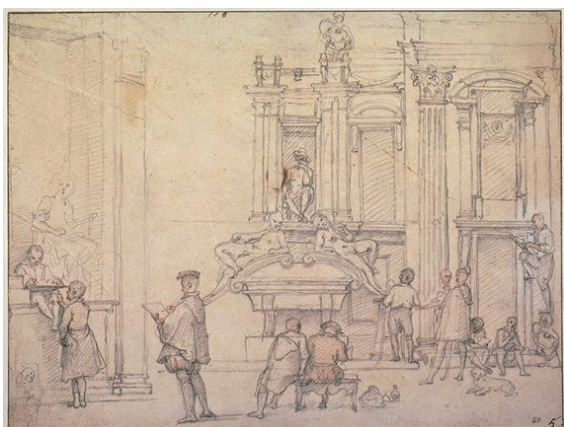
18. HOLANDA, F. de – *op. cit.*, p. 99.

È ben vero ch'iserc itandolo nell'arte egli divien più perfetto, ma, avendo il giudicio, voi imparerete la circunscriz zione, il ch'intendo che sia il profi llare, contornare le figure e darle ch iari e scur i a tutte le cose, il qual modo voi l'addimandate schizzo¹⁹.

Enquadrado no *disegno* e nas suas quatro partes – “juízo” (*giudicio*), “circunscrição” (*circumscrizzione*), “prática” (*pratica*) e “composição” (*composizione*) – o esquisso é referido como o momento da circunscrição, que é precedido pelo juízo, uma conjuntura de factos e natureza favoráveis a par de uma predisposição natural para a arte. Apesar das diferenças notórias no carácter do desenvolvimento do desenho, a disposição do desenhador continua a constituir-se como uma premissa fundamental para o desenvolvimento do desenho preparatório. Como refere Pino, ainda que se possa aprender a arte através do exercício, é necessário haver algo mais que imprima distinção à obra.

18

3.d. Federico Zuccaro (1607)



002.
Federico Zuccaro,
*Artistes dessinant d'après Michel Ange
dans la Chapelle Médicis*, s.d.
Musée du Louvre

Observado pela tratadística, o esquisso do século XVII não oferece novidade relativamente às disposições do século anterior. Tratando-se de uma época na qual renasceram os cadernos de exemplos e os manuais para os amadores nas artes, o esquisso ocuparia menos espaço no pensamento sobre o desenho. Porventura, a euforia sobre o esclarecimento das tipologias estaria consolidada, com a difusão do ensino do desenho através das Academias e dos inúmeros artistas que publicavam cadernos de modelos e de ‘como fazer’. Segundo Luigi Grassi²⁰, durante este período o interesse pelo conceito de *disegno* transformou-se em interesse pelos desenhos, fazendo emergir o *connoisseur*, o amador e o diletante.

19. PINO, P. – *Dialogo di pittura*, In BAROCCHI, P. – *Trattati d'arte del Cinquecento*, p. 115.

20. GRASSI, L. – *Storia del disegno. Svolgimento del pensiero critico e un catalogo*. Apud SCIOLA, G. C. – “‘Schizzi, macchie e pensieri’: il disegno negli scritti d’arte dal Rinascimento al Romanticismo”, p. 39.

Neste contexto, apesar de não referenciar diretamente o esquisso, Federico Zuccari desenvolve no seu tratado *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607) a noção de *disegno interno* e *disegno esterno*. Esta separação visa estabelecer uma divisão entre uma componente do desenho espiritual, intelectual e criativa, e uma outra tangível, mecânica e material. Com efeito, por *disegno interno* o tratadista entende ser “(...) il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa; ed operar di fuori conforme alla cosa intesa (...) Poi conforme, a questo concetto interno andiamo con lo stile formando e disegnando in carta, e poi co' pennelli, e colori in tela, o in muro colorando.”²¹

A divisão que adiante se realiza dos momentos produtivos do esquisso coincide, de certa maneira, com esta divisão de Zuccari. Releva-se o carácter determinante da configuração da atitude do artista, que no caso do *disegno interno* se dividiria em “divino, angélico e humano”. Nesta última forma, a divisão em “especulativo e prático” conduz o desenho interno ora ao entendimento e conhecimento, ora à prática e ao alcance da finalidade. Esta é uma modelação que produz modos distintos no desenho, com reflexos ao longo do processo das práticas criativas e na configuração do modo das atitudes. Ainda que não se expresse diretamente o termo esquisso, ele aparece configurado em potência nesta última divisão, inclusivamente nas diferentes abordagens teóricas e práticas que o definem. O “desenho interno prático moral” representará a virtude da determinação da atitude, o seu carácter, enquanto o “artificial” corresponde ao planeamento processual através da capacidade para visualizar os intervenientes, à transposição entre a componente interna e externa e a produção dos efeitos.

19

3.e. Vicente Carducho (1633)



003.
Vicente Carducho,
Demonio huyendo, s.d.
Museo del Prado

21. ZUCCARO, F. – *L'Idea de Pittori, Scultori ed Architetti*, p. 6.

Sem intenções de definir categoricamente o termo, em 1633 Vicente Carducho refere-se ao esquisso em várias passagens de *Dialogos de la Pintura*²².

(...) aquel á quien llamamos perfecto Pintor, no podrá llegar á serlo si no dibuja si no medita, raciocina y discurre, y si no ha leido, entendido, ó entendiene las facultades necesarias para la teórica, y la práctica de nuestra Pintura, y no le vieres ensayar en uno y muchos esquicios (que son las primeras intenciones, é ideas exteriores) deshaciendo y borrando muchas veces, y con la razon y especulacion, con el lápiz, ó pluma (en su modo) propone, arguye, replica, y concluye (...)²³.

20 Não sendo totalmente inédita, a referência é feita no sentido de uma atividade fundamental ou faculdade do artista. Nesta passagem não se menciona o *disegno* como necessidade primordial, refere-se o esquisso como um ato, uma faculdade tão intrínseca como todas as outras que tornam um indivíduo cognitivamente elevado. Esquissar é um ato de inteligência através do qual o artista demonstra sagacidade e sagesa sobre o seu ofício, sobre o modo de inquirir os problemas para encontrar respostas objetivas. O trabalho é, de novo, valorizado por afastamento do paradigma de influência espiritual nas decisões do desenhador. As ações e a intensidade laboriosa que lhes dão cadência e sentido são o motor que expressa as qualidades do artista, pois é através do discurso dos atos que se aproxima a arte a uma determinada dimensão científica. Esta preocupação é referida por Carducho, que realiza também uma extensa nota sobre instrumentos e os materiais do esquisso:

El perito pintor hace los rasguños, ó esquicios, y estudia cada parte por si, que después lo junta todo en dibujo, ó carton acabado, y compuesto científicamente²⁴.

Los Rasguños esquicios, y dibujos se hacen sobre papel blanco com lápiz, pluma, de aguadas, y de tinta añil, olin, y de otro color. y el lápiz plumeado, granido, esfuzmado, puede ser de lápiz negro, colorado; y de ambos juntos, con realce de clarion, yesillo, ó albayalde (cuando fuere en papel teñido) que puede ser pardo, de olin, de azul, y de otras colores: y tambien puede ser el realce de oro, ó plata, tambien hay dibujos sobre papel azul hechos de colores secos, que llaman pasteles. El rásguño, ó esquicio es la primera intencion²⁵.

Esta referência é a mais extensa no que diz respeito aos meios com que se realiza o desenho, referindo-se não só aos esquissos como aos desenhos. Em coerência com o afirmado anteriormente, será de considerar que o esquisso como desenho de procura facilmente se estendia ao esboço, tomando o desenho inicial uma forma mais viva através do estudo da luz, da volumetria ou das texturas relativas aos personagens e ao ambiente. Por ventura, o conjunto de suportes e materiais correspondentes ao rascunho esquisso termina antes do início da descrição da mancha produzida pelo lápis, representando os

22. Conhece-se a presença dos *Dialogos de la Pintura* em Portugal através de um manuscrito com o ex-libris de António de Sousa Pintor, na segunda metade do séc. XVII. VITERBO, S. – *Notícia de alguns pintores portugueses...*, p. 41.

23. CARDUCHO, V. – *Dialogos de la Pintura*, p. 138.

24. *Ibidem*, p. 299.

25. *Ibidem*, p. 300.

seguintes os meios para desenvolver o processo de descoberta das formas e da composição.

A acentuação final do esquisso, como primeira intenção, reforça o primeiro momento como cristizador da pretensão do autor entre as ações decorrentes, um exercício sobre a espontaneidade à qual se acrescenta as intenções de correção e o conhecimento acadêmico do bem-fazer.

3.f. Charles Du Fresnoy (1668)



004.
Charles-Alphonse Du Fresnoy,
Juno et Argus, séc. XVII
Musée de Grenoble

21

A edição francesa de *L'Art de Peinture* (1668)²⁶, de Charles-Alphonse Du Fresnoy, integra um pequeno glossário que visa auxiliar os amadores da pintura que não possuem o domínio de todos os termos, definindo com brevidade o vocábulo *esquisse*: “Esquisse est un premier crayon ou une legere ébauche d’un Ouvrage que l’on medite. Les Italiens disent, Schizzo²⁷”.

Esta é uma definição com pouca relevância, muito próxima das entradas típicas relativas aos vocabulários, porém é nas *remarques* sobre a literatura que este comentário se considera pertinente. Du Fresnoy estabelece uma relação entre a leitura de autores clássicos e a produção de esquissos²⁸. Estes temas serviriam como inspiração para *esquisses* e outros desenhos ligeiros que, por sua vez, constituem a “matéria combustível do fogo da pintura”. O conselho do autor é claro, “a força do génio não existe senão na abundância das coisas” e face à ausência de estudos preparatórios o pintor não fará mais que “cansar a sua imaginação e vaguear sem nada encontrar que lhe dê satisfação²⁹”.

26. A tradução deste tratado para a língua portuguesa tornou-se um caso editorial ao longo de todo o século XVIII. A tentativa de edição deste poema sobre a pintura, acompanhada de vocabulário e outras anotações de referência, estendeu-se por episódios desde 1713 até 1801.

27. Du FRESNOY, C.-A. – *L'art de Peinture*, p. «Pour Soulager les Amateurs»

28. “Il faut donc que ceux qui voudront se rendre celebres dans la peinture, lisent par intervalle & avec grand soin ces Livres, qu’ils en remarquent ce qu’ils trouveront à propos, & ce qu’ils croiront leur pouvoir servir, qu’ils exercent l’Imagination, & qu’ils fassent des esquisses & les legers crayons des Images que la lecture leur aura formées”. *Ibidem*, p. 82.

29. *Idem*.

Citando Marco Fábio Quintiliano, o teórico francês estabelece uma crítica aos processos de aprendizagem. Se o autor latino se debatia com falta de eloquência na arte da oratória, Du Fresnoy questionaria a presença desta na arte da pintura, apontando os desenhos preparatórios como uma solução para alcançar grandes obras.

3.g. Roger de Piles (1699)

22 Roger de Piles, que traduziu do latim para o francês a obra citada de Du Fresnoy, além do seu conhecido apoio à causa do “colorismo” redige, no seu livro *Abregé de la Vie des Peintres...* (1699), uma nota sobre esboços que viria a influenciar o debate inglês sobre o *Sketch* durante o século seguinte. R. de Piles promove a abertura à apreciação destes desenhos, no sentido em que estes estimulam a imaginação de quem os observa mas, também como ensaios da imaginação do artista. A curiosidade volta-se para a maneira como, através de poucos traços, ele consegue caracterizar as figuras. A prática manual é outro ponto que permite desenvolver uma relação com o gosto. Estes “desenhos tocados” revelam o carácter do artista, a maneira como pensam, permitindo reconhecer neles o traço do seu génio. R. de Piles também deixaria para trás as considerações sobre o processo produtivo do esboço, centrando-se na receção do desenho, alargando o alcance da sua obra a curiosos sobre este universo:

Les Dessèins touchés & peu finis ont plus d'Esprit, & plaisent beaucoup plus que s'ils étoient plus achevés pourvu qu'ils aient un bon Caractère & qu'ils mettent l'Idée du Spectateur dans un bon chemin. La raison en est que l'imagination y supplée toutes les parties qui y manquent, ou qui n'y sont pas terminées, & que chacun les voit selon son Goût³⁰.

3.h. Gerard de Lairese (1707)



005.
Gérard de Lairese, *Bacchanal*, 1655-1711
The British Museum

30. PILES, R. de – *Abregé de la Vie des Peintres...* p. 70.

Em 1707, Gerard de Lairese menciona no seu *Het Groot schilderboek* as principais qualidades necessárias para a “primeira ideia, ou esquisso” (“schets” na versão original, “sketch” na versão inglesa, “esboço” na versão portuguesa)³¹. Esta abordagem é distinta das apresentadas anteriormente por retratar o processo de maneira diferente, sobretudo por considerar este tipo de imagens como sujeitos de reflexão:

I say that he ought in the first place to have a ‘good’ memory, to consider well what he is to represent, and to retain it in his thoughts; and next, ‘a free and rapid hand’ to execute ‘instantly’ on paper what he conceives, lest it slip out of his memory again³².

As qualidades da memória são enfatizadas pela primeira vez. O seu poder operativo permite simultaneamente jogar pela construção das imagens e pelo afastamento da sua influência, promover um juízo sobre o realizado ou encontrar espaço para novas preocupações. A memória, confundida com outras faculdades da cognição, opera seletivamente sobre a imagem, evitando o processo construtivo de evolução no papel. Lairese afasta-se assim do processo construtivo descrito por Dolce (ver adiante) ou Carducho, mas também do furor divino presente na criação. Centrada no autor e na recordação do que observou e compôs, a imagem é desenhada rapidamente sob o tempo do instantâneo. Adivinha-se uma intolerância ao erro e à hesitação, porque o representado estaria claro na memória. A liberdade da mão subentende que o desenhador não estaria a delinear um contorno mas a fixar um instante.

Lairese refere a necessidade de o desenhador ser regrado e possuidor de uma metodologia de trabalho baseada no sentido de ordem. Ao considerar que as ideias brilhantes não têm momento certo para aflorar e que rapidamente se desvanecem, apenas um procedimento ordenado permite o registo diligente deste momento fugaz. Representando um momento de grande importância, que não deveria sofrer perturbações, requer do desenhador recato e isolamento para impedir que a “confusão dos sentidos”³³ se instale sobre a razão. Este interesse pelo estado de concentração do artista que dedica atenção aos seus pensamentos, representa uma aproximação ao autor e à construção de um quadro comportamental para a realização dos esboços. Além das anteriores alusões ao gesto e à atitude corporal do desenhador, esta é a primeira que relaciona a representação do instantâneo como um momento de tensão criativa, que requer uma atitude específica.

31. A tradução para o português viria a realizar-se em 1801, sob o título *O Grande Livro dos Pintores, ou a Arte da Pintura*, pela Typographia, Chalcographica, Typoplástica e Litteraria do Arco do cego, Lisboa. Um dos aspetos interessantes desta edição está relacionado com o título do capítulo “Principios do Desenho ou Methodo Breve e Fácil para Aprender esta Arte em Pouco Tempo”. Está bem presente que a edição deste livro, mais do que satisfazer os interesses profissionais dos artistas, estaria direcionado para a aprendizagem dos amadores, daqueles que não fazendo profissão deteriam gosto pelo desenho e pela pintura.

32. LAIRESSE, G. – *A Treatise on the Art of Painting*, p. 27.

33. *Idem*.

Nesta obra mencionam-se também aspetos relacionados com a composição, que desenvolvem este elemento no esquisso além do carácter estrutural. São relevadas propriedades da composição de forma ordenada, como a determinação do comprimento e da largura, a marcação do plano do pavimento e a fixação do ponto de vista, para depois dispor os personagens de modo hierárquico. São passos cumpridos não com figuras mas com golpes, para auxiliar e aliviar a memória.

No conjunto da obra, a referência a este tipo de desenhos realiza-se nos capítulos da ordenação ou composição, posição que ocupa desde o início salvo algumas exceções. Lairette, tal como Du Fresnoy, estabeleceu uma relação entre as imagens produzidas para determinada história e os livros que a contêm. Recomenda que se realizem desenhos grosseiros e de tal maneira imperfeitos que apenas o autor reconheça as suas marcas e traços, para que através da leitura possam ter uma concepção melhorada. E, de novo, os desenhos são examinados à luz de novos atributos para que ocorra uma nova síntese, na qual o autor possa assumir um papel na cena e desenhá-la de vários aspetos, inclusive a partir do interior. Tudo isto registado no indispensável caderno de bolso, sempre disponível a uma futura consulta. Esta é uma experiência inédita entre todas as referências aos desenhos preparatórios. A possibilidade de o autor se deslocar no espaço do desenho, abre a imagem à possibilidade da imersão e da navegação no seu espaço virtual, demonstrando novos olhares sobre a produção de imagens através de uma relação muito íntima com o representado. Dá-se o abandono do espaço real, passando o autor para ‘o outro lado do espelho’.

3.i. Jonathan Richardson (1728)



006.
Jonathan Richardson,
An angel leaning towards the right,
after a drawing attributed to Correggio, 1665-1745,
The British Museum

Em *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, de 1728, Jonathan Richardson realiza uma observação muito semelhante à de Lairese, embora no lugar de utilizar o termo memória, utilize espírito. Para ele a ideia seria primeiramente desenhada no espírito, pensando nas figuras, atitudes e poses correspondentes, antes de efetuar tanto o registo da invenção como da composição. Na sequência desta formulação, o desenhador deveria fazer um *croquis* (*croquer*) sobre o papel. Entre os tratados analisados, este é o primeiro no qual se encontrou a utilização do termo francês *croquer*³⁴ para definir uma ação. Richardson designa o processo de pensar, registrar, refletir, alterar, como *Dessein*, utilizando também o termo *esquisse*. Neste caso, ao *Dessein* deverá corresponder o conceito de desenho e uma sequência metodológica de produção de desenhos preparatórios com o sentido de projetar. Dos esboços, sobre aqueles que se realizam segundo a ação de *croquer*, que se depreendem como os mais rápidos, o autor menciona o “extremo prazer que retira destas nobres curiosidades”. Não sem justificar a razão pela qual dedica o apreço a estes desenhos iniciais:

Les premières Esquisses ne sone faites, que pour exprimer les idées générales, il ne faut pas considérer, comme faute, le peu de correction, qu'on trouve dans les Figures, dans la Perspective, ou dans d'autres circonstances de cette nature. L'exactitude n'entre point dans l'idée; l'esquisse peut, malgré ces défauts apparents, faire voir une pensée noble, exécutée avec beaucoup d'esprit; & en ce cas, comme c'étoit-là tout le but qu'on se proposoit en la faisant (...) ³⁵.

A qualidade formal da imagem no sentido de apontamento generalista é, de novo, evidenciada como um fator pouco relevante para a determinação do gosto ou de uma determinada sensação estética que estes pequenos desenhos parecem despertar. A ênfase na relação entre exatidão e a ideia acentua a possibilidade de se tratar de um desenho experimental, ao qual não falta o carácter que, presente nas obras mais desenvolvidas ou finais, lhes confere dignidade e valor artístico. O risco e a persistência da experiência demonstram o carácter do desenhador e o seu intenso labor, a nobreza do pensamento, o fulgor do espírito e a intenção que conduz toda a ação. O traçado do esboço é observado como um espelho dos pensamentos, motivos, ambições, desejos, ansiedades, entre outros estados subjetivos, que definem o espírito do criador.

Richardson aponta também a possibilidade do Sublime se revelar através do esboço. Este tipo de relação do desenho com os conceitos estéticos da época começa

34. Refira-se no contexto específico do desenho. Em *Sentiments sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessein & Gravure, & des Originaux d'avec leurs copies* (1649), Abraham Bosse relaciona os termos *Artiste* e *Croquée*, que repete regularmente na obra, relacionando-os com o modo de fazer na pintura. Ainda que ambos se relacionem na rapidez e facilidade de execução, o primeiro demonstrará algo artisticamente pintado, mais acabado dentro da variedade possível da *grand Art*; o segundo parecerá “rude” e “desigual”, mostrando uma obra com aspeto inacabado.

35. RICHARSON, J. – *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, p. 123.

a estreitar-se a partir do momento, como se referiu, em que a literatura sustenta parte do conjunto de conceitos que o artista utiliza no momento da conceção da obra. Esta relação passa a ser indistinta do carácter do autor:

Si l'Histoire, Sublime en elle-même, ne perd rien sa dignité, sous la main du Peintre; si au-contre il la relève & l'embellit (...) s'il insère des Expédiens & des Incidens, qui fassent remarquer en lui une Elévation de Pensée, & que tout choses nous y soient communiquées d'une manière ingénieuse, soit dans une Esquisse, dans un Dessein, ou dans un Tableau fini, c'est-là ce que j'appèle Sublime³⁶.

3.j. Charles-Antoine Jombert (1755)

26 No texto editado por Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre Le Dessein* (1755), pode observar-se que o esquisso é adotado além da prática do desenho, considerando que esquisar também se realiza na tela quando se produz um quadro. A definição inicia-se com conjunto de referências típicas ao traçado, à ideia, à composição e aos instrumentos; porém acrescenta algo novo relativamente ao desenhador. À necessidade de ordem e concentração, solicitada por Lairese, adiciona-se a postura corporal necessária para comparar o original e o esquisso:

On observera que pour esquisser, il faut tenir son corps plus droit, & être un peu plus éloigné de ce que l'on dessine qu'à l'ordinaire, afin que sans hausser ni baisser la tête, on puisse voir d'un seul coup d'œil son original & son esquisse, pour les comparer ensemble³⁷.

A descrição efetuada pode relacionar o pequeno esquisso (desenho ou pintura) com a obra final, em tela. Porém, o sentido atribuído ao original pode entender-se como o modelo que serve de referência ao esquisso, para observar uma pose ou um detalhe da roupa. De corpo direito, corrigindo a curvada postura habitual requerida num um desenho mais pormenorizado, mais definido e rico de conteúdo, o desenhador movimenta menos a cabeça, podendo concentrar-se no esquisso e no elemento de comparação, necessitando de efetuar menos adaptações entre o original e o registo. Desta forma, para a realização do esquisso a concentração não é apenas um processo mental mas também físico, contribuindo o corpo para uma disposição específica do desenhador no momento em que esquisse. Uma postura que permite obter reações rápidas, servindo as mudanças de direção da linha no registo de síntese ou as alterações impostas pela determinação da atitude.

36. *Ibidem*, p. 203.

37. JOMBERT, C.-A. (ed.) – *Méthode pour apprendre Le Dessein*, p. 58.

3.k. Michel Dandre-Bardon (1765)

007.
Michel François Dandre-Bardon,
Un Salon, s. d.
Musée du Louvre



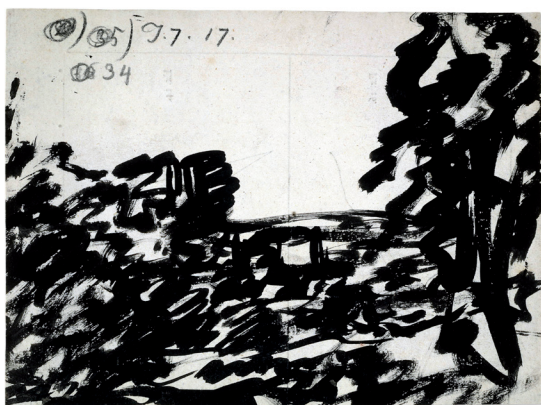
No *Traité de Peinture* (1765) de Dandre-Bardon pode detetar-se um novo reforço da ideia segundo a qual as características aparentes do desenho correspondem a algo mais que a visão crua poderá dizer sobre elas. Desta forma, são realizadas associações entre as qualidades do aspeto gráfico e as do autor. Dandre-Bardon explica a falibilidade do Mestre aos olhos de quem o tem como inequívoco, aquilo que aparentemente parece descuidado, irresoluto, não é sinónimo de incapacidade mas de delicadeza.

Trata-se de mais uma aproximação ao autor e à sua capacidade de modelar a atitude em função do que pretende expressar. Sabe-se que o desenho corresponde ao trabalho de um Mestre e não de um artista menor; por tal, a expressão não é rude, nem resulta de impulsos mal calculados, mas de uma mão habilitada pela experiência. A explicação demonstra que a desordem de toques é uma fórmula para o prazer resultante de uma sapiência e não de um acaso. Assim, a expressão sublima a vontade e a decisão sobre a história, demonstrando consistência, segurança, elegância, leveza e uma aparência graciosa:

Ce n'est pas que la main d'un habile Maître exprime toujours sur son ouvrage du premier coup, & d'une manière infaillible un sentiment vif & sublime. Il est une certaine irrésolution, qui caractérise, non son incapacité, mais sa délicatesse. Cette indécision produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns sur les autres, un sçavant désordre de touches d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoutante qui entre dans le mérite du Beau faire. Telles les Esquisses des grands Maîtres, tels les Cartons de Raphael, du Dominiquin, de Carle-Marat (...) ³⁸.

38. DANDRE-BARDON, M. – *Traité de Peinture*, p. 127.

3.1. Alexander Cozens (1785)



008. Alexander Cozens, 'Blot' Landscape Composition, 1760
The British Museum



009. Alexander Cozens, Plate 8 From Plates 1-16
(blot' landscapes) for 'A New Method of Assisting the Invention
in Drawing Original Compositions of Landscape', 1785
Tate Britain

28

Em 1785, Alexandre Cozens publica *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, um manual inteiramente baseado numa inovadora experiência de esquisso que, como refere o autor, em lugar de linhas passa a ter manchas. Procurando sistematizar o processo de invenção da composição sobre a paisagem, descobre o poder sugestivo da mancha, da mesma forma que Leonardo da Vinci descrevia nos seus cadernos. A defesa destes desenhos procura que eles venham a ser portadores de todas as qualidades relativas aos estudos preparatórios mais relacionados com o delineamento. Assim, refere que “An Artificial blot is a product of chance, with a small degree of design.³⁹”, para que exista a presença ou o controle do autor, exigindo uma mínima mestria, para que se possa reverter o processo do desenho ao artista.

Para Cozens, o desenhador focava-se na generalidade das partes da representação e a mão e o pincel seguiam essa determinação. Seria desta forma que os desenhos provariam ser esboços espirituosos, aos quais o artista se abandonava na invenção:

To sketch in the common way, is to transfer ideas, from the mind to the paper, or canvas, in outlines, in the slightest manner. To blot, is to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind. (...) To sketch is to delineate ideas; blotting suggests them⁴⁰.

Nesta abordagem peculiar, a generalidade das descrições parece retratar o esquisso, na essência, através da ideia de um processo de transferência. Um processo que, em si, seria muito pouco criativo, resolvendo-se essa parte na mente do artista. Neste contexto, o *blotting* seria uma das formas de estimular o processo criativo.

39. COZENS, A. – *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, p. 6.

40. *Ibidem*, p. 8-9.

3.m. Joshua Reynolds (1769) e William Gilpin (1792)



010. Joshua Reynolds, página de Sketchbook, 1752
Desenhos dos mestres realizados em Florença
na viagem entre Florença e Roma.
The British Museum



011. William Gilpin, *landscape*, estampa 1.3,
"The Art of Sketching Landscape". In *Three Essays...* (1792).

29

Quando Cozens publica o seu método, o Reino Unido vivia uma atmosfera de intenso debate sobre o *sketch* nas suas possíveis versões como: desenho ou pintura, estudo preliminar ou obra final, efêmero e transitório ou eterno e imutável, instinto ou razão, fruto da espontaneidade ou do trabalho, individual ou coletivo, fragmento ou o todo, recepção ativa ou passiva, como natureza ou cultura⁴¹. Com efeito, a constituição tardia da Royal Academy of Arts (1768) e uma certa passividade na categorização tipológica dos desenhos, teria permitido, até então, uma conjuntura mais liberal ao nível da teorização e do ensino artístico. O ressurgimento da aquarela, bem como a introdução da água-tinta nas técnicas de impressão, viriam a contribuir para a difusão e a generalização das práticas de desenho. O termo *sketch* representaria, como hoje, qualquer desenho que não estivesse acabado.

As referências de Jonathan Richardson (pioneira) e de Dandre Bardon, na relação entre o esquisso e o sublime, refletem as tendências filosóficas da época, nomeadamente de Edmund Burke, que afirmou o seu interesse pelo prazer suscitado na imaginação de algo que não existe no objeto de sensação: "In unfinished sketches of drawing, I have seen something which pleased me beyond the best finishing; and this I believe proceeds from the cause I have just now assigned⁴²".

Para William Gilpin o valor dos *sketches* residia na capacidade de registar uma experiência verdadeiramente próxima da observação da paisagem, transmitindo as emoções próprias que da presença no meio natural derivam, a singularidade e a transitoriedade da experiência:

41. cf. GUENTNER, W. A. – *British Aesthetic Discourse, 1780-1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination*, p. 40-47.

42. BURKE, E. – *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, p. 59.

This (sketch) has sometimes an astonishing effect on the mind; giving the imagination an opening into all those glowing ideas, which inspired the artist; and which the imagination *only* can translate⁴³.

(...) From this correct knowledge of objects arises another amusement; that of representing, by a few strokes in a sketch, those ideas; which have made the most impression upon us. A few scratches, like a short-hand scrawl of our own, legible at least to our selves, will serve to raise in our minds the remembrance of the beauties they humbly represent; and recal to our memory even the splendid colouring, and force of light, which existed in the real scene⁴⁴.

The virtue of these hasty, black-lead sketches consists in catching readily the *characteristic features* of a scene. Light and shade are not attended to. It is enough if you express *general shapes*; and the relations, which the several intersections of a country bear to each other. A few lines drawn on the spot, will do this⁴⁵.

Para Joshua Reynolds, o *sketch* é um desenho cujo interesse reside no seu carácter preparatório, tanto para a realização de desenhos ou pinturas finais, como para apontamento das obras de grandes mestres nos cadernos de viagem. O seu valor deveria remeter para o uso privado, para o sentido de entendimento da obra, sendo maioritariamente estético e não relacionado com assuntos monetários⁴⁶. Em profundo desacordo com W. Gilpin, por este promover um facilitismo produtivo e económico associado aos desenhos rápidos, não deixaria de reconhecer o fascínio despontado pelos desenhos de aspeto inacabado:

If its excellence consists in its general effect, it would be proper to make slight sketches of the machinery and general management of the picture. Those sketches should be kept always by you for the regulation of your style. Instead of copying the touches of those great masters, copy only their conceptions. (...) work yourself into a belief that our picture is to be seen and criticised by them when completed. Even an attempt of this kind will rouse your powers⁴⁷.

It is true, sketches, or such drawings as painters generally make for their works, give this pleasure of imagination to a high degree. From a slight, undetermined drawing, where the ideas of the composition and character are, as I may say, only just touched upon, the imagination supplies more than the painter himself, (...) we accordingly often find that the finished work disappoints the expectation that was raised from the sketch⁴⁸.

43. GILPIN, W. – *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape...*, p. 50.

44. *Ibidem*, p. 51.

45. *Ibidem*, p. 64.

46. Para uma visão profunda sobre a relação de J. Reynolds com o *Sketch*, com W. Gilpin e a influência política e social deste desenho na cultura artística britânica, ver SHA, R. – *The Visual and the Verbal Sketch in British Romanticism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

47. REYNOLDS, J. – *Discourses*, p. 70.

48. *Ibidem*, p. 233.

3.n Cyrillo Volkmar Machado (1817)



012.
Cyrillo Volkmar Machado
Apotheosis of St Anthony of Padua..., c. 1796
Museu Nacional de Arte Antiga

31

Em 1817, Cyrillo Volkmar Machado publica *Nova Academia de Pintura dedicada às Senhoras Portuguesas*, obra na qual se podem ler os termos que estavam em uso em Portugal e que escapavam ou não às compilações lexicais. Entre inúmeras referências⁴⁹ a Du Fresnoy e a Gerard de Lairese, Cyrillo menciona o seguinte sobre este tema:

Faça-se hum esquisso, bosquejo, ou rascunho da história que se quer tratar; e depois leão-se os melhores historiadores, que sobre ella escreverão: e aponte-se no esquisso o que se tiver esquecido. (...) O fim da Acção deve-se collocar no primeiro pavimento, e o principio della nos longes. Indicai tudo no esquisso e tornai a ler vinte vezes o vosso assumpto. (...) Quando quizeres compor, pensa, lê, esquisse, modela, e pede conselho aos amigos⁵⁰.

Além desta nota relativa à necessidade do esquisso como um auxiliar para fixar a memória, ele é também tido como um forte instrumento de reflexão, cujas vantagens devem, claramente, ser assunto de estudo e de aturada atenção. Na sua obra anterior *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura* (1794), a abordagem ao conceito é mais extensa e vem pontuada com um toque de experiência pessoal:

No principio ajude-o o Mestre a esquiçar, e a ‘metter em carta’. No fim toque só os contornos. (...) Todos os desenhos devem ser acabados com todo o asseio. Muitos se jactão, e se dão, a desenhar (croqué) libertina, e superficialmente; apanhando com vivacidade a primeira ideia, que a imaginação lhes aparenta. (...) Estas obras não soffrem exame: e a reflexão, tirando-lhe a máscara, que os admirava, deixa ver debaixo a ignorância profunda, em vez do falso brilhante⁵¹.

49. C. V. Machado seria também um profundo conhecedor da obra de F. de Holanda, nomenadamente o *Da Pintura Antigua*. Ver ARRUDA, L. – A biblioteca de Cyrillo. In ARRUDA, L. – *Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra gráfica*, p. 32-49.

50. MACHADO, C. V. – *Nova Academia de Pintura dedicada às Senhoras Portuguesas*, p. 45-46, 59.

51. MACHADO, C. V. – *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, p. 78-79.

4. Os vocabulários e os dicionários

A compilação de vocabulários tem início com a procura de legitimar um corpo de saberes reunidos pela Academia sobre a etimologia e a semântica dos vocábulos. Neste caso particular, comparativamente à tratadística, a definição dos termos tende a realizar-se a partir de fora do mester, por *connaisseurs*, colecionadores ou diletantes. O corpo de contribuintes, com algumas exceções, possui funções na sociedade fora do âmbito das práticas artísticas. Serviriam também para sustentar o discurso de todos os que produziam escritos sobre arte, procurando descrever as singularidades de cada artista ou obra, alimentando o interesse crescente sobre desenhos a partir do século XVI.

32

Nestas definições podem encontrar-se diferentes vias para a abordagem ao termo. A primeira, evidente para quem procura algum esclarecimento, é deparar-se com a necessidade de entender o conceito segundo uma perspetiva geográfica. Se por um lado já se procurou acentuar que a atitude se deveria sobrepor ao objeto, certo é que os diversos aspetos da mecânica da produção geram nomes comuns com sentidos díspares. As pesquisas sobre o termo obrigam, com regularidade, a um alargamento dos vocábulos relativos, não só pela diversidade linguística das fontes mas, precisamente, pelo uso distinto de cada termo. Da sua análise comparativa resulta a formação de uma ideia mais determinada na relação entre o conceito e o seu conteúdo verbal. Desta forma, do Português procura-se “Bosquejo”, “Esquisso”, “Esboço” e “Rascunho”; do Espanhol: *Esquicio*, *Bosquejo*, *Boceto*, *Rasguño* e *Croquis*; do Francês: *Esquisse*, *Ébauche* e *Croquis*; do Italiano: *Schizzo*, *Bozza*; e do Inglês: *Sketch*.

É importante observar se existe alguma especificação quanto à área disciplinar em que se efetua a análise. Nota-se que algumas das entradas fazem referência ao esquisso como um termo do Desenho, da Pintura ou da Escultura. A partir do momento em que este mantém uma linhagem relacionada com a valorização da importância do Desenho ou com o outro ramo quando se refere ao mesmo trabalho na superfície da tela, ou a partir da utilização do colorido, esta distinção torna-se mais importante. Refira-se ainda que coexistem particularidades tratando-se da escultura.

Na origem desta distinção deve considerar-se também o partido tomado pela Academia relativamente à importância da linha ou do colorido. Trata-se de uma tendência com início nas discussões protagonizadas no século XVII, prolongando-se nos séculos XVIII e XIX, relativamente à pertinência estética de um desenho preparatório, face ao trabalho de pintura preparatório (esquissos a óleo e aguarela) e mesmo à obra terminada.

As interpretações sobre o carácter operativo e estético, relativamente ao esquisso, sofreram no século XVIII um grande impulso pela necessidade crescente de tornar claro o uso do termo. A Academia Francesa procurava legitimar um pensamento próprio em torno do desenho, de maneira a destacar-se da herança italiana. Assim, será com o formato ‘dicionário enciclopédico’ que a definição ultrapassa o laconismo das entradas precedentes, tornando-se mais abrangente.

4.1. Os primeiros verbetes

Compilado por Randle Cotgrave em 1611⁵², *A Dictionarie of the French and English Tongues* é o mais antigo documento do género encontrado. Nele pode ler-se a tradução do Francês para o Inglês, tanto de “Esquiche: The first rude, or sleight draw of a Modell, or platform, for a building”, como de “Esbauché: m. ée: f. rough-hewed, rudely begun; squared, framed, or cut grossely out of the whole piece. (en Peincture) Tricked.” Associa-se a origem destes vocábulos aos termos italianos e ao uso que fazem, tanto no primeiro pela sua relação com o desenho, através da menção da palavra como no segundo ao aspeto geral da obra num estado inicial. Surge também o termo “Croqué: m.ée: f. Creaked, cracked, crackled, crashed; also eaten, or snatch up at a bit; swallowed, or let downe at a gulpe; dispatched on a sudden in a trice.” que, tal como o *Esbauché*, não se trata de algo diretamente relacionado com o Desenho, fazendo parte dos atributos do carácter. Quando associados, pode formular-se um entendimento explícito, um primeiro desenho rude, com uma representação geral das partes e realizado de forma expedita.

Em Florença, as primeiras definições do termo Esquisso (*Schizzo*, *Schizzare*) podem encontrar-se no *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612). As quatro primeiras edições, de cinco no total, apresentam definições pouco contributivas para a definição do termo; porém, da primeira para a quarta edição nota-se que de um sentido geral da imagem, na etimologia latina, passa a ter-se uma adjetivação mais específica em função dos desenvolvimentos da época. Desta forma, “Shizzare é termine di pittura, val disegnare alla grossa: Lat. *graphis*, gr. *γραφίς*. (1ª ed. 1612); termine di pittura, val disegnare alla grossa e SCHIZZO il disegno. (2ª ed. 1623) termine di pittura: val Disegnare alla grossa. Latin. *leviter deformare*. (3ª ed. 1691) Schizzare, in signific. att. è anche termine di pittura, e vale Disegnare alla grossa. Lat. *leviter deformare*, *prima ducere lineamenta*, *adumbrare*. Gr. *ἐπισκιάζειν*. (4ª ed. 1729-1738)⁵³”. Salienta-se a

52. COTGRAVE, R. (comp.) – *A Dictionarie of the French and English tongues*.

53. Accademia della Crusca – *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Seconda impressione, p. 756; – Terza impressione, p. 1465.; – Quarta impressione, Tomo quarto, p. 264.

variação relativa à origem grega e latina. Se na primeira edição o termo se relaciona mais com o desenho e a produção gráfica, na quarta edição as variações são grandes. Não só pela utilização do termo *episkiazein* (debaixo de sombra), como também os termos latinos mudam para a designação “leve deformação”, “primeiro pensamento delineado” e “delimitar”, “representar vagamente” ou “desenhar na sombra”.

Acompanhando estes termos de especificidade artística, encontra-se o léxico de uso que nos remete para uma propriedade dos líquidos, quando saltam fora, quando fluem, quando jactam com ímpeto ou quando batidos saltam com violência. Com uma origem latina *erumpere*, esta definição tem uma observação metafísica. *Liquori* é, também, espírito, espirituoso, facto que devolve interesse às definições que falam do esquisso como o brotar do espírito. Outro termo relacionado e expresso por vários autores é *bozza*⁵⁴. Na sua definição releva-se a associação com o trabalho tosco da pedra, sem polimento, sem perfeição, no sentido de dar uma forma geral ao artefacto trabalhado. Sendo, eventualmente, um termo com origem na escultura, ou nas artes gráficas através do trabalho com um instrumento grosseiro, pouco afiado, pode dizer-se que complementa mais o sentido do esquisso do que o substitui.

Mais tarde, também em Florença, Filippo Baldinucci edita aquele que é considerado o primeiro vocabulário técnico artístico. O *Vocabulário Toscano dell'Arte del Disegno* (1681) possui uma literatura técnica específica e uma entrada sobre esquisso: “Schizzo, o schizzi: m. Dicono i Pittori quei leggierissimi tocchi di penna o matita, con i quali accennano i lor concetti senza dar perfezione alle parti; il che dicono schizzare⁵⁵”. A ênfase sobre a imagem gráfica do esquisso está muito presente. No entanto a imagem é fornecida pelo gesto do desenhador que manuseia o instrumento com parcimónia e delicadeza de forma a conduzir com elegância a transposição do conceito, da ideia, da imagem em mente. Os “ligeiríssimos toques” iniciavam uma relação na qual o esquisso deveria ser realizado sem a aparência de esforço. Neste vocabulário figura ainda uma definição para *bozza*⁵⁶. Porém, à exceção de serem considerados pequenos modelos para os diversos artífices reproduzirem em grande, ou a interessante raiz latina, continua a ser um termo relacionado com o trabalho da pedra, longe do desenho.

54. “E bozzo diciamo a un pezzo di pietra lavorato alla rustica. E BOZZA alla prima forma non ripulita, ne condotta a perfezione, propriamente di scultura, pittura, e scrittura. Lat. graphis. E da questa bozza, abbozzare, che è dar la forma così alla grossa” Accademia della Crusca – *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Seconda impressione, p. 129.

55. BALDINUCCI, F. – *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, p. 148.

56. “Si dice ad alcuni piccoli modelli, o quadri, che conducono gli Artefici, per poi farli maggiori nell'opera, quasi principio di lavoro, o sia di pittura, di scultura, o altro. E dicesi bozza a enfiato, o enfiatura Lat. *Tumor, tuberculum*. Di qui bozze chiamansi quelle pietre, le quali, con maggiore o minore aggetto, sportano fuori delle fabbriche con varie sorte di spartimenti, e fannosi alcuna volta piane, acciochè non si faccia con esse scala alle muraglie; altre volte più rilevate; ed usansi per lo più con l'Ordine rustico.” *Ibidem*, p. 23.

Em 1694 iniciam-se as edições completas do *Dictionnaire de l'Académie Française*. A definição do termo na primeira edição (1694) é bastante lacónica, mantendo-se até à oitava edição de 1932. “Esquisse. s. f. (l’S se prononce.) Petite esbauche, premier crayon de quelque ouvrage qu’on medite de faire. Il se dit principalement en matiere de Peinture⁵⁷”. Esta definição, que é um clássico entre as mais simples, sofre alguns desenvolvimentos na quarta edição (1762), quando se refere que “Esquisse se dit aussi d’Une première ébauche coloriée⁵⁸”. Este é um ponto de viragem que tanto lança confusão sobre a definição do termo como esclarece progressivamente o que se entende por *ébauche*. A atualização da Academia deve-se à introdução daquilo que é relativo aos primeiros momentos das obras de espírito e, desta forma, associam-se as primeiras pinceladas de um quadro, e as primeiras modelações em barro ou em cera do escultor. Todavia, a mesma edição esclarece que a *ébauche* é uma obra de pintura ou escultura grosseiramente começada, mas não refere com especificidade o uso do lápis e uma atitude gráfica como é mencionada para o *esquisse*. Esta introdução no dicionário terá sido motivada pela atenção despertada sobre os esboços coloridos realizados pelos pintores. Nestes casos particulares, não se tratariam de obras abandonadas mas de estudos efetivos realizados com óleo, sobre qualquer suporte: tela, cartão ou madeira. Esta que seria uma atitude próxima dos chamados ‘coloristas’, daria algum fundamento a ambas as partes da querela entre a linha e a cor. Mais tarde, no século XIX com o destaque do esboço como obra autónoma, um *ébauche* viria a ganhar uma conotação pejorativa, identificando-se com um trabalho abandonado.

A quarta edição do referido dicionário introduz também o termo “Croquis. s.m. Terme de Peinture. Esquisse, première pensée d’un Peintre⁵⁹”, estabelecendo-se uma equivalência entre *croquis* e *esquisse*. É uma definição que se mantém pelas edições seguintes, apenas com algumas revisões relativas à própria evolução da definição de *esquisse* e relativas ao carácter seminal do termo: a velocidade.

Jacques Lacombe (1753)⁶⁰ define *esquisse*, *croquis* e *croquè* (dessein). A presença de referências ao estado de espírito do autor torna esta definição bastante característica da sua época para este tipo de documentos. Com efeito, se os artistas já faziam algumas referências sobre a perceção do ato de desenhar, elas são tomadas para caracterizar o conceito. Lacombe constrói um tipo de discurso que ultrapassa a extrema abstração da

57. *Dictionnaire de L’Académie Française*. Première ed., p. 400.

58. *Dictionnaire de L’Académie Française*. Quatrième ed., p. 667.

59. *Ibidem*, p. 448.

60. LACOMBE, J. – *Dictionnaire Portatif des Beaux Art*, p. 134. Deste autor seria editado em português “Espectaculo das bellas artes ou considerações acerca da sua natureza, dos seus objectos, dos seus effeitos e das suas regras principais” (1786) pela Officina de Antonio Alvarez Ribeiro no Porto.

nota sumária para estabelecer regras sobre o comportamento do artista no momento da invenção e durante o processo de registo. Quando define *croquis* efetua um juízo moral a partir do desenho e das suas marcas. A partir das marcas e da sua organização seria possível discernir a habilidade do artista e sobretudo a clareza do seu pensamento. Esta ideia estaria ligada à exploração do sentido estético através da procura da harmonia e do equilíbrio da composição. Quando se refere ao *croquè*, incide sobre o gesto e na forma como o desenho é construído por uma variação gestual que permite um tipo particular de imagem. Pode afirmar-se, neste caso, que *croquè* é o nome do objeto que resulta de um gesto.

36

Amplamente citado em publicações relativas a desenhos preparatórios, Claude-Henri Watelet (1792) é autor de um dos mais extensos artigos sobre esquisso que, ainda hoje, se pode encontrar. Foi utilizado na *Encyclopédie ou Dictionnaire Universel Raisonné des Connoissances Humanines* (1772), publicado em Yverdon por Fortuné de Felice, bem como na *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot et d’Alembert (1750-1772), embora esta última apresente uma versão inicial e simplificada. Este artigo é introduzido por um estudo etimológico e por uma definição que refere o esquisso como o traçado rápido de um assunto de pintura para que seja avaliado e averiguar-se o interesse no seu desenvolvimento. C.-H. Watelet refere que o esquisso é algo independente dos meios utilizados para o realizar, representando uma evidente clareza de pensamento. Sobre o uso dos materiais pensa que o importante é satisfazer a necessidade de expressão e a velocidade que permite fixar as conceções. A velocidade constitui o “princípio do fogo” “como se vê brilhar nos esquissos dos génios⁶¹”. Através da velocidade é então possível observar o “movimento da alma”, “calcular a força e a fecundidade⁶²”. C.-H. Watelet constrói o discurso através do desenho como mediador, procurando razões para a dinâmica psíquica e física do desenhador. Porém, com o discernimento de referir que não existem fórmulas para realizar belos esquissos ou para alcançar a genialidade. O artigo termina como uma advertência aos jovens que, para ele, se encontram na “idade do esquisso⁶³”. Aconselha juízo e moderação para combater os vícios da indecisão na composição, da incorreção no desenho, da aversão ao terminar. Este aspeto pedagógico viria a tornar-se uma advertência comum no final do século XVIII⁶⁴.

61. WATELET, C.-H. – *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Tome second, p. 205.

62. *Idem*.

63. *Ibidem*, p. 208.

64. A entrada que Francesco Milizia realiza no *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (1797) parece assentar sobre esta problemática. Com efeito, a sua definição é tão genérica que fica a ideia de tratar-se de um conceito abstrato que pode aplicar-se a qualquer disciplina criativa. Tal não é de todo errado.

Francesco Milizia define esquisso no seu *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (1797), pela capacidade de expressão do ‘pensiero’ e o seu juízo, avaliando o mérito para a execução. O esquisso é um desenho preparatório para o qual o artista se deveria preparar pela observação do desenho dos mestres que representavam a essência da arte. Através do desenho seria possível avaliar diversos momentos através dos quais o processo se ia depurando, tornando-se mais sábio, porém com menos intensidade e brilho. Milizia deixaria, também, o seu apontamento moral, refletindo as influências classissizantes ao mencionar a necessidade de um “tribunal da razão”:

(...) Ma per quanto utili sieno gli *schizzi*, gli Artisti, specialmente giovani, debbono usarne com sobrietà, per non avvezzarsi alla scorrezione e al fantástico. Deve l’artista cautelarsi contro la seduzione delle numerose idee vaghe e poço ragionate de’suoi *schizzi*. Grande esame rigoroso gli convien fare delle sue idee libertine quando há da stabilire la sua composizione. Il tribunal della ragione deciderà del mérito de’suoi *schizzi*⁶⁵.

37

No *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1806) de Aubin Louis Millin, mencionam-se as entradas para *croqué (dessin)*, *croquis* e *esquisse*. Quanto à primeira, destaca-se o seu carácter indeterminado e a realização com toques livres aparentemente indecisos. Os toques são relativos ao essencial mas revelam sabedoria, através deles adquire-se facilidade na realização e gosto através do hábito e da reflexão. Sobre o segundo termo acrescenta-se a relação com o primeiro pensamento e uma descrição particular da relação do material com o gesto. Assim, a produção gráfica realiza-se com algumas linhas de lápis, alguns ‘caligramas’ de pluma ou alguns traços de cor sem gradação.

Millin refere a ausência de valor dos *croquis*. Estes desenhos têm valor apenas para os autores porque eles sabem interpretar o que neles depositaram. Tal facto torna surpreendente a estima que lhe devotam alguns curiosos e as tentativas realizadas para os adquirir. Para Millin, os *croquis* apenas merecem ser conservados quando se aproximam dos esquissos, quando se podem designar por estudos ou pensamento terminado. Só nessa circunstância transmitiriam o talento natural e a demanda do espírito do artista. O esquisso é observado como o primeiro fogo da composição, uma energia que se plasma através de qualquer um dos instrumentos de registo. Todavia, o aspeto mais interessante prende-se com a possibilidade de caracterizar o desenhador através das suas obras:

Esquisse: C’est cette rapidité d’exécution qui est le principe du feu qu’on voit briller dans les esquisses des peintres de génie. On y reconnoît l’empreinte du mouvement de leur ame; on en calcule la force et la fécondité⁶⁶.

65. MILIZIA, F. – *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, p.207.

66..MILLIN, A. L. – *Dictionnaire des Beaux-Arts*, p. 390-391, 561.

Observando esta definição de maneira inversa, a modelação da atitude permitirá imprimir uma dinâmica à representação, indexando as decisões tomadas antes e durante o registo.

4.2 A Língua Portuguesa:

o “bosquejo”, o “esboço”, o “rascunho” e o “esquisso”

É pertinente referir alguns aspetos dos léxicos da Língua Portuguesa. *Esquisso* ou *Esquicio* terão sido utilizados por Francisco de Holanda e, seguramente, por Manoel Denis no manuscrito em Castelhana (1563) do *Da Pintura Antigua* (1548). Desta forma, supõe-se que o termo seria utilizado em Portugal desde o século XVI, constituindo este documento a prova da sua circulação. A presença desta palavra no vocabulário de Holanda, senão pelo seu conhecimento do uso corrente no Português, dever-se-ia à sua experiência em Itália e ao aportuguesamento do vocábulo quando de regresso a terras Lusas. Conforme referido, só a reflexão em torno da importância do desenho como base às novas artes liberais da pintura, escultura e arquitetura, permite o seu reconhecimento. Desta maneira, o esquisso seria um termo conhecido falado e discutido entre os artistas mas com dificuldade em ser legitimado pela ‘Academia’.

Seria provável que em Portugal circulassem cópias de *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española* (1611) de Sebastian Covarrubias, porém este léxico não contém nenhuma entrada para *esquicio*. O termo mais próximo é “Bosquejar: Es pintar com las primeras colores, que por estar entre si confusas, sin lineas de perfiles, sombras y claros, no se distingue bien la pintura la qual se llama bosqjo⁶⁷”.

Bosquejo encontra-se também no primeiro vocabulário da Língua Portuguesa organizado por Raphael Bluteau, entre 1712 e 1728, onde não figura o termo “esquisso”. “Bosquejo: Bosquêjo (termo de Pintor.) primeiro debuxo, que o pintor vai fazendo com o lápis. ‘Deformatio, onis. Fem. Vitruv. Adumbratio, onis. Fem, Cic.’ / Hum bosquejo. ‘Opus rubricâ’, ou ‘plumbo’ ou ‘carbone adumbratum’. / Fazer hum bosquejo, ou bosquejar. ‘A liquid plumbo’, ou ‘carbone adumbrare’, ou ‘delineare’⁶⁸; e, também, Rascunho. Delineamento da obra em borrão. ‘Rudis adumbratio’, ou ‘designatio’, onis Fem. Estas duas palavras são de Cicero⁶⁹”.

Se o *bosquejo* de Covarrubias está diretamente relacionado com a pintura, Bluteau aproxima-o ao desenho. No entanto, as referências de ambos demonstram a influência e

67. COVARRUBIAS, S. – *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, p.149.

68. BLUTEAU, R. – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Tomo I, p. 166.

69. BLUTEAU, R. – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Tomo VII, p. 114.

a preferência pelo *colorito*. A mancha pictórica sobrepõe-se à trama gráfica, a *macchia* é comparada à representação de um bosque, segundo influência germânica, de um arvoredado denso que não revela com clareza o entendimento das suas formas, propondo-as à sensibilidade e imaginação do observador.

Em 1783, no *Diccionario da Língua Portuguesa*, Bernardo Bacellar introduz o vocábulo “Esboço: Esbôç-o, âr, âdo (cisbolè) principio da pinctura, debuxo⁷⁰”. Esboço é desde então o termo de referência para as traduções dos termos estrangeiros no que respeita à Língua Portuguesa. O entendimento que aqui se faz do esboço corresponde à lógica que todo o desenho preparatório para a pintura não tem valor quando comparado com esta. É a lógica da dificuldade da determinação tipológica, de saber quando termina um esquisso e começa um esboço ou do tipo de desenhos que não são terminados, sem tentar entender o que realmente se faz. Assim, a edição de António de Moraes Silva do *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado* (1813)⁷¹, mantém a tónica superficial das anteriores, surgindo na edição de Eduardo Faria a primeira intenção de aprofundar o estudo sobre os exercícios preparatórios. No *Novo Diccionario da Lingua Portuguesa, o mais exacto e o mais completo de todos os diccionarios até hoje publicados* (1850), Eduardo de Faria realiza uma distinção entre “esboço”, “bosquejo” e “rascunho”, afirmando serem “Trez termos da pintura e artes liberais que designam o estado imperfeito da obra”. Passando a explicar ao longo da definição de “esboço”:

Rascunho é o primeiro lançamento de linhas, traços ou pontos para a obra que se há de pintar. Esboço é o primeiro debuxo de pintura mais perfeito que o rascunho, mas não perfilado nem acabado. É mais usado este termo em escultura que em pintura, e designa propriamente os primeiros traços que o estatuario delinea o toro ou cepo, ou mármore em que há de esculpir e lavrar a imagem. O Pintor começa a rascunhar, o escultor por esboçar.

Significando o verbo bosquejar pintar as figuras com o seu colorido, sem lhes lançar os contornos, ou perfis, nem lhes dar a última mão (...) é o estado da pintura imperfeita, mas em que já há côres, pelo que se differença do rascunho e do esboço, que nenhuma ideia dão de cores, mas só de traços. Em rigor deveria a palavra rascunho ser privativa do desenho ou debuxo, porque neste só entram riscos e traços a lápis⁷².

Apenas em 1875 o vocábulo “esquisso” logra ter presença num dicionário em Língua Portuguesa. No *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, Francisco Assis Rodrigues (Escultor) define “Bosquejo: s. m. do lat adumbratio, itl. Schizzo, ing. Sketch, do hesp. escorche, fr. Esquisse, primeiros traços rápidos de um desenho, ou primeira idéia creadora de un projecto de architectura, de um sujeito ou assumpto de pintura ou de escultura feita sobre qualquer superficie

70. BACELLAR, B. L. e M. – *Diccionario da Lingua Portuguesa*, p. 84.

71. MORAES DA SILVA, A. – *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado*, p. 294.

72. FARIA, E. – *Novo Diccionario da Lingua Portuguesa*, (A-D), p. 317.

para ser depois executada e levada à perfeição. Bosquejo não é o mesmo que um esboço, porque este é já um trabalho preparatório, tirado de um bosquejo⁷³. / Esquissa, Esquisso e Esquizo: s.m do it. schizzo ou schizzi, lat. Adumbratio, fr. Esquisse, hesp. Escorche, ingl. Sketch (pint. Esculp. e archit) pequeno desenho ou modelo imperfeito, que exprime a ideia ou projecto de uma obra d'arte, concebida e já borreteada ou rascunhada pelo autor⁷⁴. / Rascunho: s. m. deriv. De rascar e unha. Alicujus rei imaginem, rudibus lineamentis deformare. Vit. Delineamento pelo maior ou feito grosseiramente; minuta ou bosquejo, para depois se esboçar e estudar⁷⁵”.

Com efeito, o verbete “esquisso” não vem produzir grandes alterações no entendimento do termo. Por ventura, a interpretação que realiza de “bosquejo”, seja mais próxima da relação que se estabelece entre esquisso e ideia. Ressalta a noção ou a influência francesa, na qual a ideia de esquisso representa um estado um pouco avançado dos desenhos preliminares. Em 1899, o *Nôvo Diccionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo junta o bosquejo e o esquisso no mesmo verbete, não deixando de mencionar que o vocábulo “esquisso é um galicismo inadmissível., devendo usar-se primeiros traços ou delineamento⁷⁶”.

5. Teóricos, críticos de arte, filósofos e *connoisseurs*

No conjunto de textos que se segue destacamos a dinâmica de um discurso fora do âmbito executivo próprio dos artistas. O que existe efetivamente de diferente neste discurso? O Comte de Caylus afirmaria que amadores e mestres têm discursos distintos: ao primeiro compete refletir, ao segundo dar lições⁷⁷. A figura do ‘connoisseur’ que se afirmava desde o séc. XVI, recebe um novo alento no séc. XVIII. Com ela, promove-se a abertura e a democratização reclamada por si para o fenómeno artístico, que conduz à socialização da arte e à apresentação de visões privadas sobre os seus artefactos. Será em torno destas figuras que se organizam os *cabinets de curiosités*, os museus, os *salons* e os relatos sobre os artistas e as obras, estabelecendo regras sobre o modo de ver e de sentir segundo as mais recentes tendências estéticas.

O que torna mais interessante este discurso é o afastamento, nem sempre real, do conhecimento sobre as técnicas de produção da obra. Assim, as referências valorizam

73. RODRIGUES, F. de A. – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, p. 84.

74. *Ibidem*, p. 173.

75. *Ibidem*, p. 317.

76. FIGUEIREDO, C. – *Nôvo Diccionário da Língua Portuguesa*, p. 560.

77. CAYLUS, A. C. P. – L'étude du dessein. In JOUIN, H. – *Conférences de l'Académie Royale de Peiture et de Sculpture*, p. 372.

as percepções da sua fruição, procurando uma razão comportamental que justifique o conjunto de fenómeno e forças aparentes. Boa parte destes amantes está relacionada com a impressão e a coleção de estampas, tendo obtido formação em práticas artísticas. No entanto, será privilegiadamente o gosto a comandar a relação que se estabelece com o artefacto, muitas vezes num domínio intimista, condicionando o juízo estético através da experiência sensorial e não pela lógica produtiva.

Do ponto de vista dos desenhos preparatórios, o esquisso, como outros, faz parte do conjunto de obras que despertam a curiosidade destes *amateurs*. Tal deve-se ao seu número e portabilidade e, sobretudo, à proximidade ao talento criativo do artista na sua maior intensidade expressiva, representando o momento crítico do artista. Por vezes também ao seu tanto baixo valor, para a aquisição da obra de um mestre ou, pelo contrário, fazendo perder a cabeça a estes amantes.

No conhecido diálogo entre Aretino e Fabrini, redigido em 1557 por Lodovico Dolce, pode ler-se uma breve passagem que relaciona a dimensão funcional do esquisso com uma ausência de valor do objeto, dado o seu carácter preparatório:

Voglio ancora avertire che, quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie che genera nella sua mente la istoria, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente (...)⁷⁸

Não parecem presentes as intenções de cariz idealista, intelectual ou espiritual, relativas a esta época e mencionadas já nos tratados. No presente caso, a forma como se refere a relação do pintor com os primeiros esquissos estabelece um distanciamento à sua importância como meio de materialização de algo valioso transformando-os, com informalismo, num suporte que viabiliza opções sobre a invenção. A possibilidade de realizar uma escolha recebe as atenções, representando o foco da ação. O esquisso não terminaria nas primeiras ideias a partir das quais, continuando a considerar-se como tal, se efetuavam desenhos relativos às partes, cabeças, corpos, gestos, roupagens e acessórios da composição. Após estes estudos, voltar-se-ia a estudar a composição com registos sumários, embora com maior determinação sobre o carácter dos personagens e a composição geral.

Assim sendo, esta definição permite uma visão mais alargada dos atos associados ao esquisso e menos focada no momento primordial da génese criativa e do seu registo. A referência à fantasia é, também, inédita e dita uma forma diferente de relacionamento com o processo criativo. Neste caso, o autor suscita a fantasia pelos seus atos, pelo desenho, desviando a presença do furor divino na conceção e exaltando o furor artístico através das opções realizadas pela escolha, pelo controlo sobre o destino da obra. É esta

78. DOLCE, L. – Dialogo della Pittura Intitulato l'Aretino. In BAROCCHI, P. – *Trattati d'arte del Cinquecento*, p. 141-206.

orientação para a escolha (*iscelta* no original) e a realização dos atos que a sustentam, que Luigi Grassi considera como a definição de esquisso mais apropriada e feliz. A escolha representa o momento crítico do artista. Ao observarmos o verbo além do desenho, a escolha é a operação que sustenta a tomada de atitudes, antes e depois do desenho.

As vozes mais críticas também mencionam que a profusão de desenhos no momento inicial é própria ao carácter especulativo. Giovanni Andrea Gilio (1564) referia que depois de conhecer bem o assunto da história, o registo permitiria fixar um “belo capricho” para que não escape à memória. No entanto, estes desenhos deveriam ser realizados com “engenho e diligência”, não deturpando a correção das atitudes com o exagero da expressão corporal. Caso contrário, a segunda vez que se olha para os desenhos não é como pai, é como juiz. Gilio descreveria corretamente um conjunto de ações próprias ao uso da razão crítica sobre um esquisso, referindo que o artista deve: “adicionar, diminuir, emendar, questionar, informar, ler e ter em mente cada peculiaridade e qualidade, bem como os acidentes”; sobretudo “não fazer às cegas”⁷⁹.

O cronista e historiador André Félibien, de quem se diz ter introduzido o termo *esquisse* em França, define “esquisso” no glossário de termos presente em *Des Principes de l’Architecture, de la Sculpture, de la Peinture* (1676). O destaque reverte para a nota psicodinâmica, motivada pelo esquisso enquanto verbo, considerando a origem italiana do termo:

Et parce que les Ouvriers sont les premiers desseins avec furie & promptitude d’esprit, & en peu de temps, les Italiens ont nommé cela ‘Squizzi’, de Squizarre, qui veut dire sortir dehors, & jaler avec impetuosité⁸⁰.

No glossário, A. Félibien define também *Croquer* e *Ebauche/Esbauche*. O primeiro termo relaciona-se com um quadro ou um desenho cujas partes não estão terminadas ou que não foi acabado; o segundo com a primeira forma das figuras e as primeiras cores num quadro. No entanto, uma breve anotação sobre esquisso remete para a dimensão da receção da obra. Os desenhos são classificados pelo seu aspeto, baseando-se na qualidade da definição dos traçados:

Comme c’est Image de nos pensées s’exprime en diferentes manieres, les Artisans luy on donné divers noms, selon quelle est plus ou moins achevée. Ils nomment ‘Esquisses’, les Desseins qui font les premieres productions de l’Esprit encore informes, & non arrestées, sinon grossierement avec la plume ou le Crayon; Et ceux dont les contours des Figures font achevez, ils les appellant ‘Desseins’ ou traits ‘Arrestez’⁸¹.

79. GILIO, G. A. – *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie: Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio*, p. 1-115.

80. FÉLIBIEN, A. – *Des Principes de l’Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent*, p.396.

81. *Idem*.

Mais tarde, no séc. XVIII, a figura multifacetada de Pierre-Jean Marriette (1741), referindo-se aos desenhos de composição de Ticiano, menciona o carácter revelador do pequeno desenho esquisso que “serve a fixar o pensamento”:

(...) mais ces premiers traits dénotent toujours un grand homme, ils indiquent de belles formes, & il y regne un goût, qui prenant sa source dans le beau, tient lieu d’une plus grande correction⁸².

A curiosidade e a crítica pelas coleções de desenho que se iam adensando e mudando de mãos pela Europa suscitam em Jean-Baptiste de Saint-Palaye, historiador e filólogo, um comentário de grande interesse relacionado com a descoberta pessoal desta tipologia de desenhos, em particular a forte impressão que causam no observador. Na sua carta a Louis Petit Bachaumont (1751), colecionador e *connoisseur*, comunica-lhe a experiência que tivera no seu último encontro quando observavam um fôlio com desenhos de Michelangelo, dos irmãos Carracci e de Raphael:

I found you at your fireside, contemplating a portfolio full of horribly torn sheets. I could see nothing on them but a monstrous scribbling of half-drawn figures, which looked to me like a sorcerer’s book of spells, and which you, otherwise inclined, called ‘the magic of the art of drawing’. (...) I could not conceive how these unconnected lines carelessly and haphazardly drawn, these few pen-strokes hastily and randomly set down on paper, made such a strong impression on you; how, indeed they could convey to you what these clever people had intended, when, in the heat of composition, they had thus expressed their thoughts. Still less was I convinced that such trifling sketches should be dignified with the grave title of ‘studies’⁸³.

Com efeito, a adjetivação utilizada por Saint-Palaye para a receção do desenho, é extremamente singular. Parece ter abordado os registos pela primeira vez e relatado o choque, a experiência mais imediata sem refletir sobre o observado. Como contributo importante para a legitimação desta tipologia de desenhos, segue o discurso do reconhecimento do carácter e genialidade do autor que os produziu, sendo, por tal, merecedores de atenção. Desta maneira, contorna a precariedade do suporte e as qualidades da linha no rigor da definição formal. O esquisso desloca-se da imagem para o seu autor na capacidade de expressão dos seus pensamentos e das suas qualidades intelectuais. O aspeto gráfico apresenta-se como uma evidência banal, vulgar, que não merece ser considerado um fim, mas um ponto de partida para o conhecimento do autor que o produziu e a experiência da imaginação em quem o observa.

82..MARIETTE, P.-J. – *Description Sommaire des Desseins des Grandes Maitres*, p. 71.

83. LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, J.-B. de – Letter to M. de Bachaumont on taste in the Arts and Letters. In HARRISON; WOOD; GAIGER (ed.) – *Art in Theory 1648-1815*, p. 578-580.

O filósofo e crítico de arte Francesco Algarotti (1764) menciona a necessidade de assinalar com algumas marcas as belezas da natureza que despertam a atenção do pintor. Menciona a necessidade do artista trazer o caderno de apontamentos para capturar os instantes por onde a beleza se encontra, para que posteriormente esse caderno seja um repositório de belas composições que rivalizam com as naturais. Esta sábia reunião, enaltecendo o espírito do observador, seria comparada ao estado sublime na eloquência:

E perchè la bellezza, che è sparsa in tutto le cose, splende in una parte più, e meno altrove, starà bene che li pittore abbia sempre in pronto la matita per fare due segni di ciascuna cosa bella e peregrina nel genere suo, che, andando a diporto, gli venga veduta. Una fabbrica singolare, un fito, un effetto di lume, un andamento di nuvole, o di pieghe, un'attitudine, una espressione di affetto, una vivezza, siano diligentemente da esso lui schizzati in un libricciuolo, ch'egli avrà sempre a tal fine sopra di se. Porrà dipoi valersi al bisogno di questa cosa, o di quella; e intanto verrà sempre più formando ciò che si chiama il gran gusto. Dal sapere in una grandiosa composizione riunire insieme effeti no meno belli e maravigliosi che naturali, esso giugne a sorprendere, e a innalzare in certo modo sopra di noi medesimi, come sa nella eloquenza il sublime⁸⁴.

44

Porém, um dos casos mais paradigmáticos da crítica sobre obras expostas ou presentes, em coleções são os escritos de Denis Diderot. Através dos textos sobre as obras expostas nos *Salons* de 1765 e 1767, vem a saber-se que os esboços são expostos a par da obra final ou de forma isolada. Será pois questionável afirmar se correspondem efetivamente aos primeiros pensamentos sobre a obra ou se, por conveniência, seriam produto de uma procura que os estetizava (fig. 013), que os tornava algo mais que um momento do processo. O contributo maior de Diderot é o relevo dado ao artista e à sua predisposição no ato da representação, sendo essas as características que enaltecem os esboços e que, por sua vez, são transmitidas ao observador atento.

Cette sorte de dessein est, comme on le voit, fort incorrect & susceptible de faux traits; mais on n'en doit juger que par rapport à l'ordonnance du tout ensemble, & le bel effet qui en peut résulter: d'ailleurs l'artiste ne fait un croquis que pour lui, & comme un plan auquel il apportera autant de changements qu'il croira nécessaire pour remplir son idée dans tous ses détails lors de l'exécution.

DIDEROT, D.; d'ALEMBERT, J. – *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques*, p.11.



013.
Dessein, Planche XXX.
Denis Diderot; Jean d'Alembert
Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers

84. ALGAROTTI, F. – *Saggio sopra la Pittura*, p. 148.

Para Diderot, o esquisso seria sempre outra coisa além do desenho, sintetizando uma dimensão poética análoga à escrita literária. Apesar de não haver referência direta, comentaria esboços pintados e não desenhados, embora na definição da atitude o médio expressivo tenha curta importância. Cruzando referências com o emergente esquisso literário, o seu discurso sobre os artefactos seria também um esquisso que recorreria à estrutura compositiva do análogo pictórico para se formar. Procuraria também que o texto correspondesse a uma relação sinestésica com outros sentidos, de forma a amplificar a percepção da obra. Nesse sentido, recorre a diversas estratégias que o permitam submergir na obra, fundir-se com ela, tornar-se um mago intermediário entre o artista, a obra e o observador. Assim, no *Salon* de 1765, as referências ao esquisso são escassas quando comparadas com o *Salon* seguinte; todavia são suficientes para se perceber o entusiasmo e a energia que Diderot sentia através destes desenhos:

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait; or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise.

Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée: combien dans l'esquisse y supposé-je de choses qui y sont à peine annoncées!⁸⁵

Diderot não observa o desenho sob o ponto de vista do quadro, mas o contrário. Se o desenho preliminar tem a semente da pureza do pensamento inicial, sem as alterações do tempo e da reflexão, se a obra deve conter esse princípio seminal, então a sua importância reside, em muito, na eloquência da atitude que a gera, do pensamento rápido acompanhado pela hábil mão. Daí a pertinente questão do *Salon* de 1767: “Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?”

Diderot sabia que por vezes os jovens também conseguiriam obter bons esboços (uma cautela largamente referenciada nos tratados), o que evidentemente era reflexo da sua energia e foga jovial, da sua capacidade de entrega à paixão. Porém, um bom esquisso apenas pode ser feito por um génio, facto que requer tempo, paciência e trabalho. Como afirmaria: “Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon⁸⁶”. Por outro lado é o carácter inacabado

85. DIDEROT, D. – *Oeuvres Complètes de Diderot*, p. 123, (Salon de 1765).

86. *Ibidem*, p. 322, (Salon de 1765).

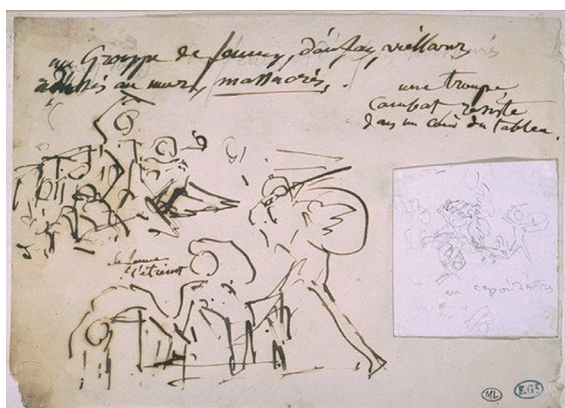
que permite a liberdade dos pensamentos sobre a obra. Trata-se quase de uma obra sem corpo, como a audição da música que permite soltar a imaginação, contrariando o sentido afirmativo do registo com o sentido difuso da interpretação. Nos seus escritos também se destaca a importância do papel do observador, evidenciando a diferença referida por Saint-Palaye:

Le mérite d'une esquisse, d'une étude, d'une ébauche, ne peut être senti que par ceux qui ont un tact très-délicat, très fin, très-délié, soit naturel, soit développé et perfectionné par la vue habituelle de différentes images du beau en ce genre, ou par les gens mêmes de l'art⁸⁷.

6. O século XIX: a autonomia do esquisso

46

As referências dominantes para o séc. XIX passam pelo recuperar da discussão entre clássicos e modernos, entre o *disegno* e o *colorito*, sobretudo na primeira metade do século e como extensão do anterior. O sentido no qual o desenho é estrutural para as diversas disciplinas artísticas, envolvendo um trabalho preparatório dedicado, a apropriação e uso da *ideia*, do movimento através da pose ideal, coaduna-se com as definições finisseculares de Milizia, de Millin, e de Cyrillo Volkmar Machado. Para ser mostrado, o esquisso necessitaria de ultrapassar a dimensão da esfera pessoal, encontrando numa fase avançada o momento mais apropriado para a contemplação. No geral, as referências ao esquisso que apelam ao uso da razão, ao sentido ético, à crítica sobre os primeiros pensamentos, são exemplares da influência clássica e da aproximação à abordagem académica.



014. Jean Auguste Dominique Ingres,
Groupe de figures guerrières, s.d.
Musée du Louvre



015. Eugène Delacroix,
Croquis divers et notes manuscrites, s.d.
Musée du Louvre

Na transição dos séculos, os expoentes Ingres e Delacroix seriam regularmente citados como exemplo dos dois paradigmas de conceção. Segundo Tolnay, o primeiro, um 'clássico sensualista' e, o segundo, um 'feérico improvisador'. Delacroix terá dito a um jovem artista "si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines" TOLNAY, C. de – *History and Technique of Old Master Drawings*, p. 12.

87. DIDEROT, D. – *op. cit.*, p. 292, (Salon de 1765).

Armand Denis Vergnaud (1835), um profícuo tratadista nas mais diversas áreas, fala de um esquisso com um traçado bem determinado (*bien arrêté*), assinalando na composição as massas principais. Dependendo da velocidade e do vigor de execução, este esquisso viria a ser um croqui ou um desenho. Para Vergnaud, o *croquis* seria mais fogoso, conciso e menos trabalhado que o desenho, sem as suas fraquezas, detalhes e finalidade: “Un bon croquis exige plus de talent, de verve, d’habitude qu’un bon dessin (...)”⁸⁸. Para Josep Manjarrés (1859), um esteta do desenho, não seria diferente. A sua utilização do vocábulo *esquicio*⁸⁹, como mais tarde se vem a encontrar em Assis Rodrigues (esquisso), poderá dever-se a esta aproximação à teoria do desenho clássico. Neste espírito, o pintor Jacques Paillot Montabert (1829) publica no seu *Traité Complet de la Peinture*⁹⁰ dois capítulos nos quais se propõe explicar a diferença entre os croquis e o esquisso. Reconhecendo a confusão realizada por dicionários e enciclopédias na distinção entre ambos os termos, Montabert afirma que o *primo pensiero* ou *première pensée* se designa também por *croquis* ou *croquade* (ainda menos que um *croquis*). A questão reside no desfazamento gramatical entre a tradução e o entendimento da ação, do objeto. O termo *croquis* estaria associado com a noção de jacto a partir da primeira ideia, enquanto o esquisso implica um processo mais avançado com referências ao conjunto da composição.

Através deste testemunho, é possível formular um retrato dos ‘pintores modernos’ e da sua relação entre o desenho e a questão económica. Montabert repudia, tal como J. Reynolds, o oportunismo na comercialização dos *croquis*. O argumento residia no carácter do *croquis*, o qual não é mais que um rascunho. Neste sentido a intenção dos amadores e conhecedores (“riches gobe-mouches”) de ver nos desenhos “meias palavras de um oráculo”⁹¹ era altamente explorada pelos artistas que não se importavam de repetir esquissos, copiando-os com testemunhas para atestarem a sua destreza manual. Esta visão era explorada, também, pelos comerciantes que, instigando o seu amor-próprio, tiram partido da vaidade, preconceito e ignorância da sua clientela.

A crítica aos modernos passa também pelo facto de realizarem *croquis* do que veem, referindo tal como uma obstinação bárbara pela observação da vida, do quotidiano. Uma pintura realizada a partir de *croquis* de uma vista não seria melhor do que o *croquis*, constituindo desta maneira uma produção incerta. A produção destes desenhos deveria passar pelo recurso à memória, num processo de depuração e melhoria progressiva. Desta

88. VERGNAUD, A. D. – *Manuel de Perspective, du Dessinateur et du Peintre*, p. 187.

89. “Esquicio. - pint - Apuntamiento ó bosquejo de un dibujo. Tiene por objeto hallar las formas generales, no necesitando correccion ni delicadeza pero si mucho tino é inteligência.” MANJARRÉS, J. – *Teoria é Historia de las Bellas Artes*, p. 383.

90. MONTABERT, J. N. P. – *Traité Complet de la Peinture*, p. 698-706.

91. *Ibidem*, p. 699.

maneira, o desenho deixaria de representar algo individual, passando a representar o “jogo do espírito e a excitação da imaginação”, e na construção uma “verdadeira cópia da natureza”. Na visão de Paillot Montabert, o *croquis* do natural e a utilização de cadernos gráficos são úteis quando as suas páginas se preenchem com inúmeras observações, transformando os *croquis* em “anotações, em signos de referência, em indicações próprias a aliviar a memória⁹²”.

Em *Le Peintre de la vie moderne* (1863), Charles Baudelaire faz o elogio de Corot (fig. 020) e Guys (fig. 016), defendendo a perfeição no carácter inacabado da obra:

Falo de uma barbárie inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível numa arte perfeita (...) e que deriva da necessidade de ver as coisas em grande, de as encarar sobretudo no efeito de conjunto. Não é supérfluo observar aqui que muitas pessoas acusaram de barbárie todos os pintores cujo olhar é sintético e abreviador, (...) às vezes até com um exagero útil para a memória humana; e a imaginação do espectador, sujeita por sua vez a esta mnemónica tão despótica, vê com nitidez a impressão provocada pelas coisas no espírito (...) ⁹³.

Portanto, na medida em que os artistas pretendiam exatamente remeter para essa dimensão pessoal e para o pulsar das sensações, a representação transformou-se no sentido de adquirir aquilo que André Malraux designou por a “ilusão pelo *acabado*”:

O *croquis* é uma nota, certos esboços (*esquisses* no original) são um fim. Acabar certos esboços (para Constable, Corot), não foi, de modo algum, *terminá-los*, mas traduzi-los (...) acrescentar-lhes o pormenor de modo a que o quadro atingisse a ilusão pelo *acabado* (...) ⁹⁴.

A importância da representação pelo natural seria transversal às várias tendências do pensamento artístico de oitocentos. No entanto, o propósito com o qual se imitava a natureza divergia, refletindo-se marcadamente nas tipologias do desenho, nomeadamente aquelas que permitiam o registo de sensações mais intensas e imediatas, o *croquis* e o esquisso. A natureza, *en plein air*, através dos seus motivos mais pitorescos e exóticos reencontrados através das viagens, dotava os registos realizados nos cadernos das diversas experiências sensoriais vividas. Os pintores modernos a que se referia Montabert, românticos na essência, captavam com intensidade dramática essas emoções mais fortes. No entanto, a cultura e os seus agentes, mais do reprimir esses estados ansiava por eles, por desenhos inflamados de paixão, de sensualidade.

Aproveitando a abertura para uma relação com a qualidade da forma menos delimitada, determinada ou finita, os registos preliminares da obra e outros apontamentos do natural passaram a ser reproduzidos em quantidade através dos meios disponíveis, a

92. *Ibidem*, p. 705.

93. BAUDELAIRE, C. – *A Invenção da Modernidade*, p. 292.

94. MALRAUX, A. – *As Vozes do Silêncio*, p. 105.

já referida gravura e a litografia. Por outro lado, a reprodução das obras pintadas e a sua tradução para o desenho implicava um trabalho de síntese, no qual o traço negro, modelado, deveria possuir características de luz, cor e a impressão pictórica da obra. Para Montabert, esta prática constitui mais um abuso, como tantos outros, no qual o meio mecânico e o seu domínio se sobrepunham ao conhecimento do desenho e ao reconhecimento da sua nobreza. No entanto, a relação do esquisso com os meios de impressão como a produção de esboços coloridos ou pintados, representava um manifesto contra o método académico de preparação da obra. Joseph Meder viria a referir o seguinte:

With the arrival of photomechanical reproduction, the drawing *became* the reproduction, and the artist's unique handiwork on paper was only a fossil of the joint process. The transfer lithograph was an intermediate procedure which made it possible for the draughtsman to retain in his print some of the spontaneity of the moment of drawing without having to carry lithographic stone or zinc about with him, or even having to know any of the fine points of lithography; (...) ⁹⁵.

49

A produção de *croquis* circunstanciais para inclusão nos jornais periódicos, entre outras publicações jornalísticas ilustradas com arte⁹⁶, permitia que desenhos rapidamente executados, num ritmo diário, fossem publicados em grande escala e tornados acessíveis a um público variado. O desenho encontrava-se, também, expandido a outras áreas da vivência quotidiana, nomeadamente através do seu potencial no apontamento rápido, tanto no desenho topográfico militar como nas anotações científicas.



016. Constantin Guys, *Sketch of Two Coaches*, s.d.
The British Museum



017. Honoré Daumier,
Figure Studies, Including Scenes of Interrogation, 1860
The Metropolitan Museum of Art

Em França, o decreto de 1863 que passa a tutela da École des Beaux-Arts para o ministro da instrução pública, permitiu uma desejada reforma curricular e a alteração do processo de admissão. Além da frequência na escola, os artistas modernos, agora impressionistas, frequentavam também *ateliers* onde, supervisionados ou autonomamente,

95. MEDER, J. – *The Mastery of Drawing*, p. 275.

96. Cf. “Drawing for the Mass Media” GANZ, J. A.; KENDALL, R. – *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, p.183

desenvolviam e complementavam as suas capacidades. O incremento de práticas experimentais em torno do desenho deriva, além da utilização de novos processos técnicos com uma expansão das técnicas mistas, das novas abordagens sobre as práticas de representação. Jacqueline Lichtenstein refere, de maneira sucinta, que “Ils dessinent avec la couleur et dessinent la couleur.”⁹⁷ e Albert Boime revê a originalidade destes artistas considerando o processo criativo:

Originality in the sense of the *première pensée* specifically refers to its embodiment in the generative steps of creation, the note, the sketch and the *ébauche*. It is self-expression without self-consciousness, freedom from meditation or deliberate and reflective design. The sketch and the *ébauche* being synonymous with both composition and invention, originality then denominates the spontaneous form of the *original idea*⁹⁸.

50

Ao procurarem a rutura com o *status quo*, os impressionistas mantinham com o desenho uma relação estruturante, a qual incorporava luz, cor e movimento. Através do desenho, dispunham de um modo de síntese de grande eficácia, transversal a diversas práticas artísticas, permitindo fixar a vitalidade das experiências dos temas do quotidiano:

The traditional use of drawing as a preparatory process remained necessary for transmitting those vitally important momentary sensations experienced *sur le motif* into a compositional context in such way that they were rekindled on the canvas. The facture of an Impressionist painting should therefore in reality be more properly described as a simulated spontaneity. (...) a simulation often dependent upon drawing⁹⁹.



018. Édouard Manet, *A Man on Crutches*, 1878
The Metropolitan Museum of Art



019. Henri de Toulouse-Lautrec, *Seule*, 1898
Musée d'Orsay

A pincelada rápida do desenho de Manet, com acentuada estilização, é sinónima da influência das estampas japonesas no meio artístico parisiense. A determinação do gesto modulado entre superfície, volume, luz, com foco na zona da cabeça, e a relação com os vazios, do fundo e da figura, acentuam a dinâmica compositiva. Toulouse-Lautrec, neste desenho para o álbum “Elles”, não só expõe uma temática invulgar, como o modo através do qual a pintura e o desenho se fundem no esquisso, sendo representativo da indefinição promovida pelo recurso a técnicas-mistas.

97. LICHTENSTEIN, J. – *Du Disegno au Dessin*, p. 24.

98. BOIME, A. – *The Academy of French Painting*. 1971. Apud STEPHENS, S. – “Painting (in) the Studio: Artful Unfinishedness?” p. 51.

99. LLOYD, C. – The Impact of Impressionism. In LLOYD, C; THOMSON, R. – *Impressionist Drawings*, p. 14.

7. O século XX: o esquisso no museu

Num período recente, as transformações operadas no âmbito do desenho cresceram a um ritmo exponencial. Enumerar a panóplia de obras que fazem referência ao esquisso é uma tarefa pouco relevante, no sentido em que no desenvolvimento deste trabalho lhes faremos alusão. Pese-se o facto de apesar da oferta educativa, produtiva, expositiva e reflexiva ter aumentado durante os anos de noventa, o uso do conceito de esquisso enraizou-se numa tradição académica passada. Desta maneira, a atualização teórica do conceito está diretamente relacionada, por um lado, com o estudo dos desenhos antigos e, por outro, seguindo a relação dos esquissos com o trabalho preparatório com carácter projectual, a teoria desenvolveu-se na disciplina do design, maioritariamente com a arquitetura.

51

020. Jean-Baptiste Camille Corot,
Premières idées pour: Dante et Virgile (1859);
Jeux de cache-cache; La Solitude (1866)
ROUYEYRE, E. – *Comment Apprecier: Les Croquis, Esquisses...*, p. 168.



Até à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), obras como a de Edouard Rouveyre, *Comment Apprecier: Les Croquis, Esquisses, Etudes Dessins, Tableaux* (1911) inspiravam-se nos vocabulários mais antigos e na tradição académica, na época contestados pelas vanguardas. No entanto, apesar do formato, o conteúdo apresenta referências a um passado recente, nomeadamente nas ilustrações, refletindo-se numa certa abertura do texto na definição dos vocábulos. Nesta publicação, os verbetes são breves mas esclarecedores. Por exemplo, para ‘ideia’: “(...) On appelle aussi première idée l’esquisse rapide d’un dessin, où il n’y a encore que les traits principaux du sujet, tel qu’il s’est présenté d’abord à l’imagination de l’artiste¹⁰⁰”. Quanto ao esquisso, trata-se de um primeiro desenho sem recurso ao claro-escuro, assinalando os principais contornos da figura com o intuito de guiar o lápis no trabalho seguinte.

A mudança deste formato, face ao seu carácter genérico e popular, deve-se a Joseph Meder que, organizando o conhecimento sobre os desenhos antigos da coleção do Museu Albertina em Viena, publica *Die Handzeichnung* em 1919. Sobre os desenhos

100. ROUYEYRE, E. – *Comment Apprecier: Les Croquis, Esquisses, Etudes Dessins, Tableaux*, p. 168.

preparatórios que designa por esboços-composição, J. Meder interpreta a definição de Vasari, no sentido em que o esboço é antecedido pela *macchia*. Primeiro realizar-se-ia um apontamento leve com carvão, o qual, posteriormente, seria passado com pena e tinta. Neste processo, os desenhadores mais confiantes utilizariam diretamente a pena. Os termos da descrição do esboço-composição enfatizam o registo rápido, num envolvimento sob a forma visível de algo que ainda não estará bem definido no “olho da mente”. Trata-se de uma exteriorização que visa organizar os elementos da composição e, de maneira expedita, realizar melhorias, correções ou outros esboços¹⁰¹.

Numa obra menos extensa, Charles de Tolnay (1943) relaciona os processos criativos com categorias do desenho. A ideia de esboço aponta para um desenho rápido no qual o artista fixa o *concetto*, isto é “as linhas gerais de uma composição ou parte dela”¹⁰². Tal como Meder, Tolnay refere a existência de desenhos rápidos que são realizados sem qualquer intenção preparatória. Neste grupo, tanto se incluem desenhos a partir do natural, como a partir da imaginação do artista, não havendo modo de distinguir entre ambos:

The rapid sketch not intended as preparatory drawing is that which the artist makes for himself simply for freely exercising his hand, for fixing the aspects of the visual world about him, or for noting spiritual movements within himself¹⁰³.

Entre os maiores expoentes deste interesse pela captura movimento, do momento furtivo ou flutuante, da vida enquanto continuidade, encontram-se Leonardo da Vinci, Rembrandt e Rodin. A necessidade de um traçado rápido articulado com a dissolução da linha de contorno, em virtude da necessidade de conferir qualidades pictóricas em lugar de um contorno rígido, viria a trazer um conjunto de alterações ao traçado. Segundo Tolnay a mudança nas qualidades da expressão determinara a transição do traçado medieval para o “desenho moderno”.

Luigi Grassi, em *Concetti di schizzo, Abbozzo, Macchia, 'Non Finito'* (1955) dá o entendimento de *schizzo* pela via da crítica de arte:

(...) per schizzo o *schizzi* si intendono generalmente quelle immagini rapide, tecnicamente indeterminate, costituite di pochi segni grafici o “macchie” chiaroscurali, eseguiti dall’artista allo scopo di “fissare” un “primo pensiero”, o concetto, o “invenzione”, che la fantasia gli suggerisca. Il significato di appunto “mnemonico”, e di “núcleo” imaginativo, che è caratteristico degli “schizzi, li pone veramente all’inizio del processo artistico creativo (...)”¹⁰⁴

101. “The composition-sketch, the rapid indication of an idea, is the initial wrapping up in visible form of an image perhaps still not altogether clear in the mind’s eye. Shapes from learning and from experience cluster themselves about an idea and give it its own shape. For our purposes the essence of this process is the lightning like bringing forth and rapid ordering of the elements of composition, the equally rapid improvement by correction or new sketching where it is needed.” MEDER, J. – *op. cit.*, p. 237.

102. TOLNAY, C. de – *History and Technique of Old Master Drawings*, p. 19.

103. *Ibidem*, p. 26.

104. GRASSI, L. – «I Concetti di Schizzo, Abbozzo, Macchia, *Non Finito*», p. 100.

Trata-se de uma definição que não sofre alterações no seu livro *Il Disegno Italiano dal Trecento al Seicento* (1956). Em apêndice da reedição de 1993, o “Dizionario Terminologico” de Mario Pepe parece abstraído das tentativas de Grassi para mostrar a transformação do conceito de *disegno*. A evidência para um certo desinteresse relativo à atualização do conceito de esquisso reporta-se à eventual limitação do conceito a uma época que, com o seu final, permaneceria cristalizado. A definição de Grassi mostra abertura para o contrário.

Em *Le Dessin: histoire d'un art*¹⁰⁵ (1979), o esquisso é observado de forma dispersa, evitando uma referência direta ao seu nome, em função de uma possível divergência teórica. Como categoria, sob *Le Dessin et sa Finalité: Grands moments du travail préparatoire*, é abordado como “*première pensée*”, termo referenciado na quinta edição do *Dictionnaire de l'Académie Française* (1798). Como sinónimo da emergência da primeira ideia, figura como parte da definição de *croquis* um termo que reflete a necessidade da academia de encontrar vocábulos mais próximos do léxico francófono para substituir a influência italiana. O texto que acompanha os desenhos refere o carácter esquemático do traçado que, através de linhas próximas da geometria, organiza os elementos da composição. São linhas que, pelo aspeto resultante da velocidade de registo, tendem a ser pouco ricas na variação da sua forma. Não se trata de um traçado que recorre a instrumentos auxiliares ou à figuração das formas geométricas para construir o desenho, substituindo as formas complexas por outras mais simples de cariz geométrico. Esta referência dever-se-á a uma relação tradicional entre a estrutura da composição e à elementaridade formal que se lhe sobrepõe, respondendo assim a um esquematismo natural que relaciona a perceção com um determinado sentido semântico emanado pelas formas.

O texto indica que linhas múltiplas e enredadas, emaranhadas (*enchevêtrées*), sugerem as direções dinâmicas da composição. Este será um assunto analisado adiante com algum detalhe, porém convirá referir que o carácter emaranhado é contraditório a um esquematismo geométrico. Trata-se de uma tentativa de juntar vários desenhos sob o mesmo título e, seguramente referir que o desenho esquemático reflete um encadeamento entre o múltiplo traçado e não um confuso emaranhado. Ainda que, sendo a primeira ideia nebulosa e indeterminada, tal não implica que o traçado reflita a sua procura, devendo expressá-la com todas as lacunas e erros naturais. O emaranhado tende a representar uma certa ausência de ideia.

Neste corpo teórico, o esquisso é forma preliminar subdividida em *croquis* e esboço, o qual não possui uma designação específica. O *croquis* apresenta um aspeto linear,

105. LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. – *Le Dessin: Histoire d'un Art*.

enquanto o esquisso no seu todo contém tanto o tratamento esquemático como modelação volumétrica, tonal, através da mancha. Assim, a referência ao esquisso reparte-se em duas fases. O primeiro pensamento relaciona-se diretamente com a atitude, em particular com o interesse de representar a fugacidade volátil do pensamento; depois, interessará o esclarecimento da informação. O resultado é um desenho esquemático que, de forma solta e rápida, organiza a presença dos elementos na composição, as tensões dinâmicas entre eles e das suas atitudes. O *croquis* representará a vertente gráfica desta organização, deixando para o esboço o efeito plástico deste desenho preparatório.

Quanto às técnicas instrumentais, elas devem promover o fluxo e a velocidade de execução, o formato deve ser pequeno e, em termos simbólicos, o desenho deve ser “reflexo do instante da conceção e do que contem de mais inventivo, borbulhante, espontâneo, que se traduz numa escrita nervosa, agitada, correspondente ao jorrar da ideia¹⁰⁶”. Definido o conceito através da relação entre sentido de emergência e eficácia expressiva na gestão da informação, as referências ao esquisso passam a ser indiretas. Relacionam-se com a circunstância do registo, por reunirem-se em torno de “imagens e impressões fugitivas, do efêmero de uma atitude” ou de um desenho de projeto para uma obra com características peculiares.

As diversas abordagens apresentadas são muito coerentes entre si. Por ventura, o facto de as publicações não se relacionarem exclusivamente com a temática do esquisso represente uma razão para uma identidade tão constante e sucinta. As definições de esquisso são, elas próprias, um esquisso. A concluir o séc. XX, uma referência ao verbete para *Sketch* presente no *The Dictionary of Art*, de Jane Turner:

Rough, preliminary version of a composition. The term can be used for preparatory drawings, paintings or sculptural *modelli* (see DRAWING, MODELLO and OIL SKETCH). By the late 18th century it was applied to small, rapidly executed drawings made for pleasure and practice, with no other final work in mind¹⁰⁷.

106. «La «première pensée» symbolise l’instant de la conception avec ce qu’il contient de plus inventif, de plus bouillonnant, de plus spontané et qui se traduit par l’écriture nerveuse, agitée, correspondant au jaillissement de l’idée. (...) Elle met en évidence les idées contradictoires, parfois, qui ont présidé au balancement de la composition. Enfin, elle matérialise la phase la plus rapide de toutes les étapes du dessin préparatoire.» *Ibidem*, p.91.

107. TURNER, J. – *The Dictionary of Art*, p. 817.

CAPÍTULO II

O esquisso entre os Modos do Desenho

1. A categorização dos Modos do Desenho

55

A teoria sobre os Modos do Desenho remonta ao discurso sobre as suas especialidades. Ao longo da Teoria do Desenho e para as diversas aplicações do desenho, sistematizou-se um conjunto de procedimentos comuns a determinadas tarefas do pensamento e da execução da ação. Mas não só, a reflexão sobre os atos revela a especificidade das faculdades do desenhador que são solicitadas sempre que se repete algo afim. Esta ideia ultrapassa o domínio da representação de carácter mimético do natural, estendendo-se à abstração e à apresentação, tratando-se do afastamento ao real ou da conceção de novas realidades. Independentemente do conteúdo figurado, podem detetar-se padrões de comportamento, sempre que se repete um desenho com características similares. Por exemplo, ao nível da observação, da imaginação, do gesticulado, mas também em relação a algumas características presentes na imagem como a forma, a textura e a luz.

Com efeito, a designação de modos¹⁰⁸ remete diretamente para a maneira de fazer como um todo, em especial o modo de fazer de cada categoria como padrão de comportamento. Desenharmos um “esquisso” é expressar a sua atitude. Observar um “esquisso” é incorporar o resultado do seu modo. Esquissar corresponde ao conjunto de operações que viabilizam o *modo* e interpretar um esquisso é criar uma cópia, um análogo para a atitude que lhe deu origem.

108. “El concepto de «modo» permite determinar las diversas formas de expresión del mismo artista o del mismo círculo artístico dentro de un mismo período de tiempo. Así como el estilo de un artista puede ser comprendido como algo subjetivamente condicionado (depende del tipo psíquico, del talento y de la formación del artista), el «modo» de su actividad creadora está condicionado objetivamente: depende del tipo de la obra a crear, de la expresión que se persigue. Es muy raro que un artista se exprese en un estilo extraño a su tiempo (a menos que se proponga realizar una falsificación o una imitación). Sin embargo, ya es más frecuente que un artista se exprese de «modos» diferentes. En un taller y en la imaginación de un creador pueden aparecer obras que, aun conteniendo características determinantes de estilo, estén concebidas según «modos» diferentes” BIALOSTOCKI, J. – *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, p. 15. Apud CASTRILLO, M. I. – *El Dibujo Arquitectónico: crisol de intenciones*, p. 98.

Ao estudar um desenho produzem-se discursos que desenvolvem os atributos ou as propriedades dos elementos plásticos nele utilizados, bem como a relação que as figuras produzem na sua proximidade ou afastamento sensorial ou semântico. Na essência, o estudo do desenho resulta de uma análise em torno das ideias e dos meios de produção, do modo como eles transformam a matéria (gráfica, plástica e pictoricamente) e de como essa transformação, através do desenho, dá indícios sobre a prática do desenhador. Pode ainda informar sobre a estrutura sensível do observador e fruidor. Referir Modos do Desenho é penetrar no domínio complexo das especialidades.

56

Na introdução histórica atrás efetuada, pôde ler-se que a definição do conceito de “esquisso” possui muitas particularidades que resultam do contexto artístico em áreas geograficamente distintas. Em Portugal, face a um panorama literário sobre Desenho pouco desenvolvido até ao final da década de 90 do século XX, a razão que frequentemente suscita a discussão em torno destas matérias prende-se essencialmente com esclarecimentos do âmbito pedagógico. São textos com uma organização próxima da estrutura de um manual de ensino, embora as publicações não contemplem esse formato. Assim, para o presente estudo, tomaram-se como referência os escritos de Joaquim Pinto Vieira que estiveram na base do programa de desenho das Escolas de Arquitectura da Universidade do Porto e da Universidade do Minho, a partir dos anos 80 e 90 do século passado. Considerou-se também o desenvolvimento do trabalho de J. Vieira, sobre Modos do Desenho, através dos textos de cariz científico publicados por Paulo Freire de Almeida e por Suzana Vaz.

No entanto, apesar desta posição, salvaguarda-se que a ideia de modos no desenho não é propriedade de uma escola, de uma corrente de pensamento ou artística, de um professor, artista ou qualquer outro. Os modos são inerentes na atividade de desenhar, como em todas as atividades do ser humano. Não são específicos quanto à finalidade do desenho, quer se trate de representação ou abstração, quer se destine à expressão artística ou à invenção na arte, no projeto de design, arquitetura ou outro. Na essência, enquanto modos psíquicos relacionam o indivíduo, neste caso desenhador, com a dinâmica que imprime à expressão das suas intenções. Tratando-se de um facto similar a outras áreas de atividade.

Estes *modos* diferem daqueles referidos por Lino Cabezas em *Diferentes modos de ver y dibujar*: “desenho descritivo, de ilustração e ornamentação, como comentário social, preparatório de ideação e de expressão”¹⁰⁹, porque são modos relacionados com o sentido da interpretação e comunicação do desenho produzido. Tal como na taxonomia

109. CABEZAS, L. – Diferentes modos de ver y dibujar. In MOLINA, J. [et al.] – *El Manual de Dibujo*, p.401.

descrita por Stephen Farthing em *The Bigger Picture of Drawing*, na qual, de maneira simplificada, os desenhos se resumem ao modo “instrutivo” ou “descritivo¹¹⁰”, assente no tipo de comunicação estabelecido pelo desenho. Os *modos* que aqui expomos estão relacionados com a percepção da informação antes da produção do desenho, cujo sentido de interpretação por outros não é uma condição fundamental.

Os Modos do Desenho são, hoje, comumente utilizados e enfatizados na aprendizagem artística das escolas de Belas Artes, Arquitetura, Design ou qualquer outra área que utilize o desenho. No entanto, raramente se enquadram num programa pedagógico como veículo para desenvolver especificamente as capacidades percetivas, cognitivas e expressivas dos estudantes através da modelação das suas atitudes entre o desenho e o ambiente que lhe serve de referente. O facto de ocasionalmente serem designados por “tipologias do desenho” pode refletir uma eventual superficialidade da abordagem.

57

2. A noção de Modos do Desenho e a perspetiva de Joaquim Vieira

Numa entrevista realizada pela arquiteta Teresa Pais, por ocasião da sua dissertação de mestrado¹¹¹, Joaquim Vieira fala sobre a sua experiência pedagógica referindo o momento no qual os modos passam a fazer parte da estratégia pedagógica da disciplina de Desenho I da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto:

Devo porém mencionar que John Ruskin, no séc XIX, com “Elements of drawing”, e Kimon Nicolaides, nos anos 40 do séc. XX, através da compilação do seu método em “The Natural Way to Draw”, são os autores que me serviram de referência. Deles terá nascido a minha adopção metodológica dos “Quatro Modos” do desenho. Nunca os vi em parte nenhuma. Começaram a surgir em 83. A ideia de os caracterizar como atitudes é uma noção que continuo a explicar aos alunos e aos novos assistentes como um dos aspectos centrais do ensino e exercício do desenho. Não são técnicas, são *atitudes*, são posturas psicológicas que, quando estão presentes, produzem imagens com determinadas características. O que eu quero é que as pessoas reconheçam que, quando actuam e produzem determinado tipo de imagens, elas parecem possuir determinado tipo de características e foram realizadas em certo estado anímico, psico-somático que as tornou possíveis¹¹².

Trata-se de uma abordagem seminal que relaciona o estado psíquico do desenhador com a qualidade da informação representada ou expressa. Essa qualidade permite ao desenhador tomar consciência da maneira como está a olhar um objeto, uma figura humana ou um ambiente. A partir desta noção, é eliminada a ambiguidade que caracteriza a interpretação das marcas no sentido de formar um sistema tipológico que determine o modo. Pois,

110. FARTHING, S. – *The Bigger Picture of Drawing*. In KANTROWITZ, A. [et al.] (eds.) – *Thinking Through Drawing: Practice into Knowledge*, p. 21-25.

111. PAIS, T. – *O Desenho na Formação do Arquitecto*, p. 337-352.

112. Além desta entrevista pode contar-se com VIEIRA, J. P. – *O relatório de Disciplina de Desenho I* e VIEIRA, J. P. – *As Matérias do Desenho: teorias e métodos da disciplina de Desenho I* como fontes para a compreensão da sua abordagem metodológica.

enquanto para os observadores o desenho é pouco efetivo para o entendimento do estado do desenhador dada a sua subjetividade, para quem desenha o resultado é algo bastante significativo. Nesta abordagem não existe uma caracterização direta do aspeto do desenho, sabendo-se apenas que as características que apresenta derivam de um estado anímico particular.

Apontamos algumas razões para este tipo de categorização:

i) A procura de uma conjuntura psíquica que corresponda a uma situação ideal, procurando a essência para a realização de um desenho;

ii) Um determinado estado anímico que não produz apenas um desenho, porque se manifesta diferentemente entre pessoas;

iii) A expressão da atitude realiza-se com quadros gesticulares distintos, como o mesmo estado ocorre por circunstâncias, igualmente, distintas;

iv) A definição do estado é difícil de obter. Através dos traços deixados pelo registo, seria possível construir apenas um hipotético e especulativo contexto psíquico.

Como um paradoxo, os *modos* são sustentados pela dificuldade da sua caracterização através da técnica. No entanto, segundo J. Vieira, “concretizam face ao tempo, ao ritmo, à posição do corpo, aos instrumentos, à dimensão do desenho, às expectativas da imagem, ao nível comunicativo¹¹³”. Porém, não se pode considerar qualquer modelação destas formas de concretização como fonte para caracterizar a atitude. Um paradoxo que determina a necessidade de procurar uma expressão para cada *modo*, em cada desenhador, sem que existam referências tipificadas para o fazer.

Esta perspetiva desloca a atenção do desenho para o desenhador. O desenho deixa de ser o objetivo e na sua subjetividade revela a necessidade do foco na expressão da atitude. Para Joaquim Vieira, esta caracterização faz-se através de verbos, nomes de ações que “são as condicionantes para que se consiga conquistar a verdadeira liberdade expressiva¹¹⁴”: “sensibilizar” como verbo dominante no *modo* do “esquisso”; “explorar” como dominante do *modo* do “esboço”; “conter” relativo ao “contorno”; e “compreender” como relativo ao “detalhe”. Estes quatro verbos relacionam processos percetivos com processos cognitivos em diversos estádios, como se se tratasse de um processo linear. Como se a primeira experiência de perceção fosse apenas uma sensibilização para uma experiência de estímulo mais prolongado; como se a experiência sensorial procurasse os aspetos mais importantes através de explorações e deslocações sucessivas da atenção para novos interesses, reorientando-se. Ainda, como se procurasse conter uma determinada

113. VIEIRA, J. P. – *As Matérias do Desenho: teorias e métodos da disciplina de Desenho I*, p. 35.

114. *Ibidem*, p. 36.

informação para a fazer passar por um processo mental, tornando-a distinta e clara ou se desse a conhecer os numerosos detalhes que se observa de um determinado objeto.

Porém, porque não estabelecer uma correspondência mais direta e, por exemplo: “contornar” ser relativo ao “contorno” e “esquissar” relativo ao “esquisso”, “esboçar” relativo ao “esboço” e “detalhar” relativo ao “detalhe”. Aqui parece haver uma nova divisão, pois “sensibilizar” é diferente de “esquissar”. “Sensibilizar” será algo que antecede o ato do esquisso, a sua origem; e esquissar é síntese da sensibilidade, como resultado do ciclo da experiência sensível. Se sensibilizar representar a procura ou a construção da essência do sensível, daquilo que de facto causa uma inflexão emotiva face à experiência visual natural, normal, então esquissar é um comprometimento com a forma, uma construção de sentidos para determinados registos com características afins. Assim, tornar verbos os nomes dos modos é diferente de pensar nos verbos que lhes dão origem. O verbo apresenta-se como algo que propõe uma procura interna, relativamente à experiência do desenhar e não o encontrar de um lugar entre os objetos similares.

59

Apesar de referir estes quatro verbos, J. Vieira argumenta que não só é plausível encontrar outros verbos que caracterizem os *modos*, como será possível encontrar novos *modos*, como ainda será viável existirem verbos comuns entre cada modo. Neste último caso com ênfase na necessidade de uma dominância por parte de um verbo, de um modo. Esta ideia estende-se também às propriedades das imagens que decorrem das ações do *modo*, como o aspeto do *modo* que se dá à crítica com maior presença. Para este aspeto contribui o manuseamento de instrumentos e respetivos materiais de registo que, não tendo qualquer influência na atitude psíquica terá no regime gráfico que, como refere J. Vieira, “produz variantes muito significativas no processo e daí no carácter do desenho¹¹⁵”. Será com base nesta distinção que para cada *modo* corresponderá um *modo psíquico* e um *regime gráfico*. Enquanto o primeiro se mantém constante no decorrer processual, o segundo varia consoante a especificidade do meio de expressão, seja no domínio do desenho, da música, da literatura ou outro.

3. Os 4 *modos* fundamentais na experiência do desenho de observação

É segundo estas premissas ou uma orientação filosófica e depois pedagógica, que Joaquim Vieira distingue quatro *modos*, apresentando no relatório de 1994 algumas características¹¹⁶ que orientam o seu entendimento. Os *modos* foram designados

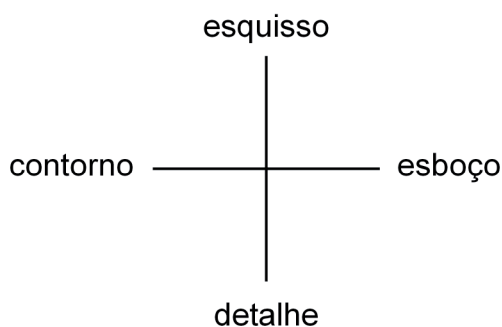
115. *Ibidem*, p. 37.

116. Uma análise sumária dos Modos do Desenho, referenciando o trabalho de Joaquim Vieira, pode encontrar-se na publicação MARQUES, A. P. – *Didáctica do Desenho*.

por “esquisso”, “esboço”, “contorno” e “detalhe”. Neste texto, as características apresentadas são bastante elementares, explorando pouco a articulação entre o desenho e o comportamento do desenhador como uma reunião entre vários domínios do seu ser.

A sua organização dos *modos* em polaridades visa as necessidades programáticas da aprendizagem do desenho, procurando um entendimento sobre o estado anímico necessário para a configuração e realização do *modo*. Estas polaridades organizam um entendimento multidimensional das tarefas do desenho, da observação ao registo. Para diferentes *modos* de observação correspondem registos diferentes, desenhos com um aspeto formal plástico particular. A confirmação dos resultados aponta para o sentido de regime gráfico, no qual regras, não doutrinárias, estão subjacentes num modo particular de sentir, de observar, de raciocinar, de interpretar, de expressar, de representar.

60



Q001. Polaridade entre *modos*

A polaridade dos modos permitirá a aprendizagem do desenho segundo condições extremas. Reconhecendo que o desenhador é magnetizado pela sua disposição psíquica e física, ao orientar-se a um *modo* estará a condicionar a atitude relativamente a outro(s) modo(s) [ver cap. V]. As condições extremas correspondem a diversas relações de identificação do desenhador com o referente e com o processo do registo. No processo de ensino, ao ser confrontado com experiências exemplares o estudante adquire noção das suas faculdades, entendendo a possibilidade de controlar diversos fenómenos numa relação entre referente e representado.

Assim, em contexto pedagógico o conhecimento sobre o *modo* permite uma relação estreita com o seu universo de fenómenos, num processo de hiperconsciência sobre as reflexões e os atos. Concebidas as fundações para a aceitação do *modo*, ele manifesta-se segundo um conjunto de decisões automáticas decorrentes da atitude. Como resposta ao conjunto dos estímulos, o *modo* do desenho torna-se um ato natural, uma síntese dos fenómenos psíquicos e físicos presentes no processo do desenho. Conhecer o *modo* é dispor de um canal de expressivo.

Os quatro *modos* propostos por J. Vieira são estruturados com a intenção da representação de algo através do desenho. Conforme definição do próprio, a representação é “uma disposição para atuar sobre o real e para entender o mundo (...) É interpretação, é imitação, transfiguração (...) A característica mais decisiva na representação é a autoria por inteiro. (...) Cada momento de operar é único, irrepetível e original¹¹⁷”. Neste âmbito, as propriedades dos *modos* ganham lugar entre ações tipicamente humanas, fugindo ao paradigma da produção mecanizada e impessoal. Possibilitam ou representam a realização de uma intenção, um movimento da vontade, do domínio mental à satisfação emocional, através da realização expressiva ou da contemplação estética.

Neste contexto, a capacidade para transmutar, de traduzir, de fixar a experiência, envolve a gestão de sensações derivadas dos diversos estímulos. Representar o observado através de um desenho gera uma relação intensa de confronto, da estranheza à perplexidade, da aceitação à repulsa, através da qual o desenhador mostra os diversos aspetos da sua relação com os objetos pela atitude que toma. Ao estabelecer relações com o representado, por processos de imitação ou de analogia, o desenhador atua de forma empática, procurando responder com uma ação imediata. A capacidade de estabelecer relações por analogia, de transferir informação ou sentido, ultrapassa o carácter físico dos objetos, potenciando a representação através da conjugação de experiências comparativas invulgares.

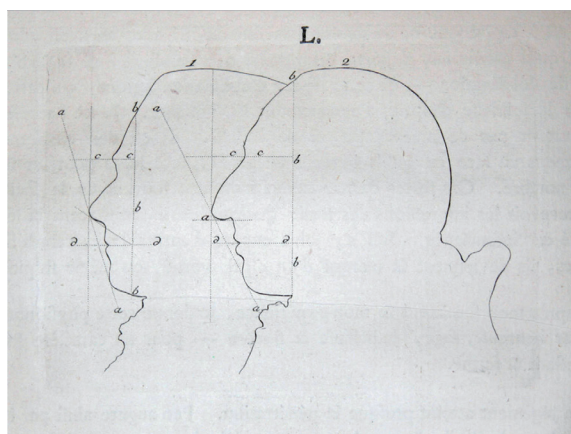
O conjunto dos *modos*, propostos por J. Vieira, não possui uma definição sistematizada. No entanto, enuncia uma atmosfera na qual se realizam os desenhos. As áreas sensíveis a esta atmosfera são a percepção, a emoção, a cognição, a intuição, o raciocínio, o sentimento, a observação, a análise, a interpretação e a forma como o movimento associado na prática do desenho permite atualizar os ‘efeitos atmosféricos’. Por exemplo, para o desenho de contorno a atmosfera dominante caracteriza-se por uma tensão que resulta da necessidade de controlar as ações e de promover uma capacidade de decisão eficiente. No caso do desenho esboçado, a tensão dá lugar ao relaxamento como eventual resposta à indeterminação constante, na procura da expressão adequada. Para o desenho esquisado, a tensão retoma-se mas num sentido diferente, isto é, voltado para a essência da ideia e não da forma. Finalmente, no caso do desenho detalhado, a tensão diminui pela natureza processual de carácter racional do desenho.

117. VIEIRA, J. P. – A necessidade da representação, p. 15-27. Neste artigo, J. Vieira compara a representação, a abstração e a apreensão, atendendo à evolução das imagens e ao contexto imagético contemporâneo.

3.1. O desenho de contorno como *modo*

Os apontamentos sobre esta temática procuram alcançar situações extremas, num sentido purista do conceito. Para um contorno não basta circunscrever uma forma, ou fazer notar as suas irregularidades através de uma estilização da textura. Será necessário que a mente esteja focada na ação, para que além do contorno dos limites se encontre correspondência na proporção e na morfologia. Em concreto, o rigor que a história sempre confiou a este traçado perimétrico, desde a experiência de Cora, filha do oleiro Butades, a Johann Caspar Lavater¹¹⁸ (fig. 021), de Henri Matisse (fig. 025) e Pablo Picasso a David Hockney (fig. 022), que imprimiu outra dimensão ao contorno pela adição de detalhe no interior do perímetro. Por outro lado, o predicado do registo implica que essa tensão ou atenção seja condicionada pela especificidade da tradução da matéria, possibilitando diferentes tipos de contorno. Estas variações no contorno correspondem a diversas disposições gráficas mas, também, a diversas nuances na atitude, no *modo*.

62



021. Two overlapping outlines with sections.
LAVATER, J.C.; CHODOWIECKI, D. – Essai sur la physiognomonie..., p. 182.



022. David Hockney, *Portrait of the Artist's Mother, Mrs Laura Hockney, Bradford, 1972*.
Tate

Segundo J. Vieira, as disposições relativas ao plano sensorial e mental durante o desenho de contorno resumem-se na seguinte passagem:

É um desenho tenso e de controlo. Implica uma grande empatia entre o autor e o modelo. É um desenho relativamente “neutro” e muito determinado pela função perceptiva e nada pela sentimental. Regista o que vê não por o compreender mas por que é o que se está a ver¹¹⁹.

118. A confiança de J. C. Lavater na linha de contorno não tinha precedentes: “(...) c’est qu’un seul membre bien constitué, un seul contour détaché et exact nous fournit des inductions certaines pour le reste du corps, et par conséquent pour tout le caractère”. LAVATER, J. C.; MOREAU, J. L. – *L’art de connaître les hommes par la physiognomie*, p. 67

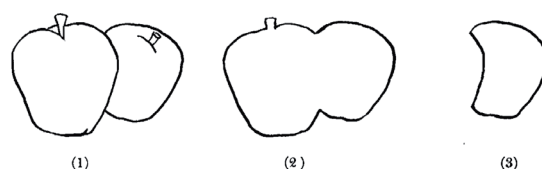
119. VIEIRA, J. P. – *As Matérias do Desenho: teorias e métodos da disciplina de Desenho I*, p. 36.

A forma tensa e controlada deve sublinhar tanto processo de percepção como o da expressão, compreendendo quer o estudo do motivo como o processo de registo, os quais procuram rigor. Embora não referido, o carácter ótico e háptico da experiência sensorial relativa ao contorno pode contribuir para este rigor. Por exemplo, quando se desenha uma mão colocando-a em cima do papel, para depois com o lápis circunscrever o seu perímetro, procura-se que o desenho na sua qualidade ótica venha a ter a mesma precisão que a sensação do tato na ponta dos dedos, a mesma materialidade. Essa circunscrição é essencialmente uma relação de tato, confia-se que no final a imagem corresponda com fidelidade ao traçado do limite da mão. Para o desenhador menos experimentado, este é um recurso que permite obter um desenho sem exigir o esforço da avaliação ótica, num triunfo do tato sobre uma visão pouco desenvolvida.

63

Kimon Nicolaides enfatiza esta relação entre o tato e a visão no primeiro exercício sobre “desenho de contorno¹²⁰”. Neste exercício são propostos, além da experiência de tocar e desenhar os objetos tocados como fundamental para o acumulado de experiências- a ligação ente o olho, a mão/ponta do instrumento e o modelo (aresta)¹²¹. Nesta última relação, o suporte estaria virtualmente entre o desenhador e o modelo. Na prática, encontra-se num plano horizontal e a sua ‘invisibilidade’ não seria impedimento para a mudança entre planos. A partir daqui, deslocar o olhar corresponde a deslocar o lápis sobre a aresta e sobre a superfície do suporte; permanecendo o olhar focado no modelo: “Desenvolva a convicção absoluta que está a tocar no modelo¹²²”.

023.
Exemplificação dos diversos tipos de toque
na realização de um contorno.
NICOLAIDES, Kimon, *The Natural Ways to Draw*, p.13.



Com efeito, esta relação entre o toque e a visão permite atenuar a distância do olhar, aproximando o modelo do toque. Através desta relação de proximidade, o sentido de transferência é facilitado porque o processo não fica pendente da mudança de plano, de atenção e adaptação a uma nova situação. A maneira como se teoriza sobre o contorno procura reduzir sistematicamente o lapso entre a observação e o registo, através do designado “desenho cego” (que não olha para o papel) ou de um planeamento das fases do desenho, que cria uma

120. NICHOLAIDES, K. – *The Natural Way to Draw*, p. 9.

121. Edward Laning enfatiza, igualmente, esta relação, deixando algumas características da ação de contornar: “Let your pencil move in correspondence with the slow movement of your eyes along the contour until you see the contour turn in and come to na end or until it runs into another contour”...”Keep a steady pressure on your pencil; keep the line of even strength throughout; go out and in, making bumps and hollows as you feel the contour swell out or recede. Do not erase, do not go back and repeat the line; keep going and remember to concentrate upon touching and draw when you are in touch.” LANING, E. – *The Act of Drawing*, p. 53-55.

122. NICHOLAIDES, K. – *op. cit.*, p. 11.

estrutura na memória que antecipa o traçado, planeando as expectativas. O envolvimento do tato no desenho promove o desenvolvimento da empatia com o motivo representado através de uma pretensa capacidade para alcançar. Será uma maneira para aumentar atmosfera de conforto, cuja duração do desenho ou o levantamento de dúvidas sobre a capacidade para o traçado podem abalar. A identificação do desenhador com o motivo através da familiaridade e do reconhecimento da autoexpressão no traçado contribuem, também, para baixar a tensão emocional implicada e permitir uma leitura fluida dos estímulos.



024. Desenho de observação de limites e arestas (contorno).
Realizado pelo estudante João Pedro Silva (EAUM), 2009.



025. Desenho de observação de limites e arestas (contorno).
Realizado pelo estudante Duarte Pereira (EAUM), 2013.

Joaquim Vieira enfatiza que este desenho se baseia na capacidade de visão do observador, devendo pouco à intuição, ao uso de resultados padronizados e à razão enquanto implementação de uma lógica para a construção das formas. No caso do contorno, o centro de decisão do desenhador está intrinsecamente ligado com o processo de execução do desenho. A percepção das formas acompanha a decisão sobre a escolha da essência da forma, como uma coleção de fragmentos que concorrem para a unidade da imagem e, conseqüentemente, para o sentido unitário da percepção. Cada fragmento é uma etapa do desenho com uma determinação intrínseca, com autonomia suficiente para que o desenho pareça terminado em qualquer altura.

De facto, esta sequenciação processual pode dar a ideia que não se compreende, que apenas se vê. Tratando-se de um desenho elaborado do particular para o geral, regido pela evidência das arestas ou das saliências e reentrâncias na superfície, o desenhador toma consciência da forma total à medida que o desenho se desenvolve. Tal sucede ao contrário dos registos que se elaboram do geral para o particular e que envolvem, normalmente, um traçado auxiliar de construção e uma lógica construtiva por conhecimento da relação entre

estrutura, volumetria e superfície. Portanto, sem esse traçado construtivo a compreensão do motivo é reduzida, remetendo para a efemeridade da visão. Por outro lado, reduzindo o interesse emocional no objeto que se está a representar, será mais fácil realizar um traçado de decalque daquilo que se vê. Um traçado que se desenvolve de forma autorreferencial onde cada passo, de seleção da informação e do registo, se regula pelos anteriormente realizados.

O distanciamento emocional reflete-se também na qualidade expressiva do traçado. A linha “monotonal” e “uniforme”, não modelada na sua espessura ou superfície o que lhe confere firmeza, rigor, precisão, como uma ausência de potencial sensível capaz de afetar emocionalmente o desenhador, constitui uma linha sem juízo (de distância ou luminosidade), fria, de tradução direta como se produzida por processos mecânicos. Representa simultaneamente o estado de proximidade sem reflexão, ou um distanciamento suficiente para que se percam as características afetivas ao modelo. Assim, considerando que o desenho pode ser interrompido e retomado, estas qualidades são fundamentais para não mostrar quebras no progresso do desenho.

65

Este traçado, produzido por instrumentos e materiais que facultem esse rigor, deverá sujeitar-se a uma velocidade controlada. Diversos fatores decorrem de um registo de contorno rápido (fig. 026). A começar, a desarticulação entre a percepção do limite e a velocidade de registo. Já referido anteriormente, o sincronismo entre o tato, a visão, a velocidade de registo, potencia a correspondência entre os momentos das experiências. Tal ausência gera confusão entre as diversas localizações do olhar à ponta do lápis. Depois, um registo rápido ou um olhar de relance tendem a omitir as particularidades da forma, o seu recorte, o conteúdo determinante para o sucesso da identificação do modelo. O olhar de relance tende a fixar o ponto de início e o de chegada, acontecendo o mesmo com a linha rápida, que também se fixa no início e no fim do gesto, tornando a representação estilizada, simplificada e abstrata. De certo modo, seguindo uma tendência para esquematizar, via seleção de informação procurando o essencial, o desenho tornar-se-ia um esquisso. Por fim, assumir que qualquer traçado limite pertence a uma atitude de representação de um contorno não é correto, porque neste *modo* considera-se o limite como a forma significativa e não como estrutura da forma.



026. Henri Matisse, *Reclining Nude*
(*The Painter and his Model*), 1935.
The State Hermitage Museum



027. Esquema demonstrativo da relação entre o olho e a mão e o
'Contorno cego'.
CHING, F. D.K. - *Design Drawing*, p. 19.

Como apontamento final, esta atitude sobre a transformação da mancha em linha, na qual se privilegia a atenção e a representação do tempo de olhar, organiza-se ainda no chamado desenho de *contorno cego* (fig. 026) e no desenho de *contorno modificado*¹²³. Ambos os casos representam um formalismo processual que adquire maior importância quando, no âmbito pedagógico, se procura romper com estereótipos de representação. Noutro sentido, descrevem o processo que na prática ocorre, mas que por vezes não é do domínio consciente. Quanto ao primeiro será quase evidente que se o olhar acompanha a forma do objeto, seguido pela mão, o desenhador não vê o papel. Portanto, o mais natural que ocorre nestas situações é que o resultado não seja um desenho que representa o contorno, mas um acumular sucessivo de observações deste. O que culmina num amálgama de linhas nem sempre no devido lugar. Assim, o que se designa por *contorno cego*, pela tradução errada de *blind contour drawing*, deve designar-se por *desenho cego do contorno* (fig. 027). Desta forma pertencerá ao conjunto de desenhos que são realizados sem observar o suporte, sejam de contorno, esboço, esquisso ou outro. Quanto ao desenho de *contorno modificado*, trata-se de um contorno onde se privilegia o tempo de olhar mais para o modelo que para o suporte.

3.2. Um “esboço” não é um “esquisso”

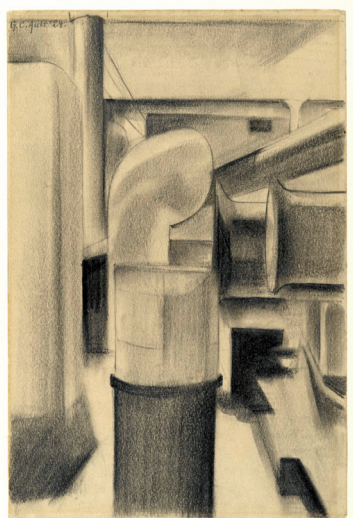
Na outra ponta do eixo, o “esboço” representa uma disposição antagónica à do contorno. Graficamente, o “contorno” é linear e o “esboço” é plástico (fig. 029), pictórico

¹²³. Sobre tipologias do *desenho de contorno* ver: EDWARDS, B. – *Drawing on the right side of the brain*, p. 81-110.; CHING, F. D. K. – *Design Drawing*, p. 19-20.; MOLINA, J. (Coord.) – *El Manual de Dibujo*, p. 144-149.

(fig. 028), e os termos de decisão e de expressão de valores individuais são bastante distintos. A possibilidade de modelar as características da atitude e de as distinguir entre si demonstra a capacidade do desenhador para expressar qualidades multifacetadas do seu ser, tanto de uma forma natural, espontânea, intuitiva, como através de uma construção, de uma encenação em que acredita, que incorpora e utiliza, para dar carácter ao seu desenho.

Se como oposto a um contorno pode entender-se uma mancha amorfa cujos limites não contenham a mínima sugestão de forma ou recorte definido, dificilmente se poderia falar de representação. A diferença para o contorno não se encontra na forma, mas na atitude que a condiciona e na modalidade especulativa e exploratória deste modo. Desta maneira opõe-se não só ao contorno, mas parcialmente a todos os outros modos. Enquanto os outros procuram um efeito decisivo e algumas vezes conclusivo, o esboço coloca as questões do inconclusivo e da indeterminação, que expressam a propensão para a abertura e o desconhecido. É a designação por excelência do processo e da representação do tempo contínuo. Característica que, ao contrário do contorno, não procura o decisivo mas o transitivo, não se realiza pela capacidade de juízo mas pelo sentimento latente através da experiência do modelo.

67



028. George Copeland Ault, *Shipboard*, 1924.
Brooklyn Museum



029. Sangram Majundar, *Rooftop #1*, 2007.
<http://www.sangrammajundar.com>

O esboço procura, pela instabilidade da atitude, uma maneira alternativa a procedimentos rotineiros, automáticos, de respostas conhecidas e seguras, que oferecem estabilidade no desenvolvimento do desenho. Se, como refere Betty Edwards, o exercício do contorno é fundamental para a rutura no paradigma do sistema simbólico, o esboço não será menos importante. No entanto, é menos esclarecedor dado o seu carácter intuitivo e, desta maneira, mais revelador da subjetividade do desenhador. Será pois necessário

que ele encare o desconhecimento sobre o que fazer e como o fazer. O esboço realiza-se numa sequência que considera, numa fase inicial, um estado anímico elevado. Ele deve-se ao encantamento provocado pelo reconhecimento da fantasia presente na imagem. Progressivamente, a descoberta dá lugar à surpresa e, finalmente, ao desinteresse e à distração face ao resultado obtido. A tensão inerente à expressão não incide na procura de uma representação com um grau de fidelidade elevado, mas na capacidade de expressar uma certa volúpia, uma experiência sensorial obtida através do motivo, através da plasticidade dos materiais.

Neste contexto experimental, o desenhador adapta a sua maneira de ver através de um sentido de analogia conseguido pela exploração do efeito dos materiais. Isto é, a plasticidade imposta ao material traduz o tónus e o carácter do observado por efeito das características mecânicas do gesto na alteração das suas propriedades. Por opção do desenhador, o esboço revela a subtilidade com que aborda as diversas partes do desenho, na utilização dos elementos gráficos para a caracterização das superfícies e da atmosfera. Revela também o vigor da abordagem, a energia implicada nessa descoberta do que fazer em determinados momentos de reflexão e, também, de como agir perante novos desenvolvimentos. Trata-se de um tipo de experiência que ultrapassa a capacidade ótica, sendo de antemão mais flexível e promovendo assim uma atitude mais aberta.

68



030. Desenho de observação de volumes, tonalidades e tensões dinâmicas (esboço monocromático).
Realizado pelo estudante Adriano Peixoto (EAUM), 2009.



031. Desenho de observação enfatizando a cor e placidez do lugar (esboço cromático).
Realizado pelo estudante Duarte Pereira (EAUM), 2013.

Se a primeira parte do desenho se detém com a generalidade, tal remete para uma percepção com carácter idêntico. Isto é, a experiência inicial tomará o sentido da imagem de relance, para desenvolver uma relação construtiva baseada na motivação da descoberta. Este é um procedimento que também lança a necessidade da medida, sendo fundamental

para quantificação da relação entre partes a representar. Trata-se um processo interno de reflexão através dos procedimentos, de crítica do sensível através da capacidade de modelação plástica, dando lugar à correção, a retificação das configurações, potenciando o efeito. Desta maneira, será tanto na resolução dos conflitos como na incapacidade para o fazer, para conduzir o desenho de acordo com a expectativa criada, que se dá o afastamento do autor ao desenho até ao encontro de uma nova abordagem.

O grande paradoxo do esboço será então o facto de se tomar uma atitude que não conduz diretamente a uma solução. As escolhas efetuadas não têm um fim em si mesmas, contribuindo apenas para a construção de uma ideia ou sensação. Este princípio concorre para o efeito de suspensão e revela a sua pertinência para o processo criativo. No suporte, os elementos do desenho são protagonistas de uma intensa confrontação, por se encontrarem semiconcluídos. Pela indefinição da sua determinação interna, a relação com os elementos circundantes aumenta. Neste caso, refere-se tanto a figuras como a marcas sem identidade produzidas com o intuito de criar base, superfície, desenho. Se neste aspeto o esboço parece assemelhar-se ao carácter inconclusivo do esquisso, tal não é inteiramente correto.

69

Se o desenho esboçado permite obter um contexto de abertura pela sugestão da imagem, o esquisso promove o fecho pelo seu carácter sugestivo, mas sobretudo diretivo. Será mais fácil a partir do esquisso formular uma nova ideia enquanto será mais fácil, através do esboço, criar uma nova sensação. O esboço não altera diretamente as formas em raciocínio mas a maneira como se experienciam as formas. É essencialmente uma proposta de transformação estética que está além de uma resposta baseada em variantes formais. O facto de o desenho demorar mais tempo a realizar contribui, em geral, para uma experiência mais duradoura e construtiva, potencialmente mais capaz de alterar a experiência percetiva.

3.3. “A minha primeira experiência teórica do *modo* ‘esquisso’”

As interpretações que se tecem sobre as anotações de Joaquim Vieira em torno do *modo esquisso* não se podem dissociar do facto de terem dado origem ao trabalho que aqui se apresenta. Não é fácil encontrar uma concordância histórica com esta perspetiva porque se despe a prática do *modo* de um romantismo associado quer ao estatuto demiúrgico do autor, quer ao fascínio do observador, tão próprio ao amador e ao crítico. Julga-se que este texto terá começado onde os outros terminam, por ir ao encontro de uma dimensão autoral mais subjetiva e menos fácil de dissertar, à raiz da formação da atitude que condiciona o *modo*.

Consideremos que o desenhador experiente organiza um conjunto de automatismos preciosos. Eles fundamentam-se na capacidade de esquematização e no conhecimento de que o ambiente é constituído pela repetição de formas, mais ou menos regulares [ver cap. V]. São formas que se estruturam em objetos mais complexos. Diferindo do esboço, o desenho esquisado não segue uma construção progressiva ao longo da observação de um determinado ambiente enquadrado. O ato do desenho não é o momento para pensar como se esquematiza, porque a síntese é uma faculdade intrínseca da representação. No entanto, e comum entre *modos*, o desconhecimento da ordem, da organização dos objetos no ambiente, torna difícil o sentido de união e relação entre partes.

70



032. J. M. William Turner, *Street Scene in Town*, c.1830–41.
Tate



033. Pierre Bonnard, *Street scene, Evening*, c.1897.
Harvard Art Museums/Fogg Museum

Assim, quando J. Vieira refere o facto de tratar-se de um “resultado de uma observação já feita de um saber já conquistado”, não alude ao objeto como referente, mas aos saberes e competências que o desenhador adquiriu através da prática do desenho. Mas não só, a consideração de uma observação já feita, afasta o desenhador da dependência do modelo para se centrar em si. Tal significa uma aproximação à definição antiga do termo, propondo uma forma de trabalhar a partir da ideia e da experiência pessoal como referente.

Contrariando o processo de desenho nos outros *modos* apresentados, a observação realiza-se antes do início do registo porque o processo apenas valida o poder sugestivo da ideia. Esta premissa afasta a noção de observação por comparação. Afasta uma evolução por tentativa, erro e correção, típica ao desenho *esboçado* e ao *detalhado*. Na sua potência, além de uma observação já feita, pode considerar-se também um desenho já realizado (idealizado), o que aproxima a relação entre a atitude e a dimensão percetiva, no sentido em que o ambiente é perscrutado segundo uma imagem tipo, um estereótipo para a aquisição de informação [ver cap. IV]. Desta forma, revela conhecimento acumulado,

mas não adquirido mediante esta última observação. Sobre esse estado genésico mais profundo, Joaquim Vieira refere que “A origem do esquisso está mais nesse repositório inconsciente de imagens de seres, objectos, contextos e situações, de outros esquissos do que na observação do objecto presente¹²⁴”.

Assim, o presente desenho será reformulado no seguinte ou num outro adiante, o qual virá refletir a conquista do saber e a atualização do conjunto de automatismos. Trata-se de um processo cuja pertinência reside na capacidade de relacionar a eficiência das formas do desenho, na análise e tradução das formas do ambiente, no organizar de um código processual, como por exemplo, para o tratamento de questões relacionadas com a variação das categorias de objetos no espaço. Algo próximo de um código processual porque a formação da ideia mais imediata se sujeita ao recurso a pré-existências, uma vez que a eficácia da gestualidade assenta em rotinas (fig. 034). Portanto, a partir deste enquadramento, pode considerar-se que todas as ações procuram canalizar a formalização expressiva, considerando que a sugestão da ideia é um estímulo suficientemente forte para despoletar a sequência dessas ações.

71



034.
Folha com 10 esquissos, captando aspetos do mesmo lugar,
Realizado pela estudante Vera Assunção (EAUM), 2013.

Com efeito, a observação e o estímulo perceptivo que daí advêm suscita uma reação interna compulsiva, uma determinação objetiva que contraria qualquer ideia de proximidade ao esboço. São ambos desenhos preparatórios mas a posição relativamente ao tipo de ensaio ou à perspectiva teleológica é antagónica. Assim a ideia de correção ou de repetição de gestos sobre a mesma linha ou área do desenho, própria ao esboço, não deve verificar-se. Segundo J. Vieira, o processo do esquisso, dominado pela sua atitude, não contempla nem hesitação, nem reflexão, nem correção e, neste último caso, repetição.

124. VIEIRA, J. P. – *As Matérias do Desenho: teorias e métodos da disciplina de Desenho I*, p.38.

Isto torna-se, do nosso ponto de vista, mais interessante quando se sabe que o tipo de traçado que efetivamente se realiza, em virtude do movimento do gesto, é incerto e pouco constante na tensão da linha. No entanto, esta visão de incerteza é mais uma condição do observador do que do desenhador.

3.3.1. Uma atitude radical e decidida

A realização de um desenho esquisado requer uma atitude radical e decidida. Radical é tudo aquilo que foge a uma evolução regular, que foge ao veio e lhe rouba a força, através de um desvio. Trata-se de um atrevimento, de um afrontar com uma relação muito estreita com a raiz a partir do qual se emana. O esquisso promove um exercitar de uma atitude invulgar com a raiz do seu autor, implica decisões sobre o modo como percebe, como age na sua forma mais crua, mais pura. A atitude é invulgar porque assenta na certeza e na afirmação, com carácter espontâneo.

A radicalidade do ato refere-se à emancipação ou afloramento da ideia que o impele num ato configurador e definitivo. É, portanto, uma ação que se completa, que se encerra quando o impulso inicial perde a razão de ser ou é abandonado. Todavia, durante o processo, o elo é estreito e a relação entre os agentes do ato é atomizada, impedindo a inferência de influências externas. Como *modo* radical, a atitude não é permeável, momentaneamente, à reflexão e à alteração da decisão inicial. O gesto é, portanto, decidido e decisivo no sentido de formalizar uma ideia. Assenta numa convicção forte, com capacidade de antecipação e de controlo motor para saber para onde dirigir o lápis. Convicção transversal a outras ações como na escrita, onde a palavra se desenha de uma só vez, e onde os erros se observam numa segunda leitura. Esta conceção é uma tomada de posição de J. Vieira e insurge-se contra escritos antigos que privilegiam o carácter ambíguo e indeciso do esquisso. Será também uma posição nossa que justificaremos nos próximos capítulos.

3.3.2. Espontaneidade e Instinto

Segundo Joaquim Vieira, a gestualidade do esquisso é “espontânea”, como se inadiável. Seguramente um gesto que parte da raiz, do sentido interno, da natureza do desenhador. O gesto poderá ser espontâneo mas no entanto, a formação da atitude do esquisso não o é. A realização de desenhos requer um processo de mediação ao qual as ações estão condicionadas, requerendo aprendizagem. O traçado do esquisso resulta de

uma ação voluntária e intencional, portanto o transe “rodopiante”, que se segue à intenção, é expressão do movimento espontâneo que se gera após a adaptação às condicionantes do médio, sendo o decurso do registo um efetivo ato espontâneo.

Consideramos também o processo do registo como impulsivo. Para um desenhador experiente, o condicionalismo causado pelas circunstâncias do meio e adaptação que requer é minimizado pela familiaridade. Tal circunstância permite-lhe mobilizar os processos automáticos inerentes à atitude e conferir a espontaneidade ao traçado. O hábito de uso do modo e das atitudes associadas é transversal quer ao desenho de observação quer da imaginação.

Apesar da existência do referente, o desenhador é a origem das suas ações e do movimento que manifesta com liberdade. Ele torna-se a fonte de um movimento coordenado de ações que confluem no desenho. Isto porque é o seu estado, o modo psíquico que o motiva, desencadeia e origina o esquisso, como uma forma de organizar o ato expressivo. A ação resulta de um efeito *ideomotor*¹²⁵ que é a capacidade para produzir movimentos a partir da ideia (fig. 035).

73



035. Att. J. B. Camille Corot, *Three landscape sketches*, 1859.
The Courtauld Institute of Art



036. Ch'ng Kiah Kiean, *Wat Yanawa 02*, 2010.
<http://kiahkiean.com/>

Assim, será necessária uma aprendizagem da relação entre o corpo e a ideia no sentido de fazer corresponder certas imagens a determinados movimentos do corpo. Um conhecimento que se entende como uma incorporação da perceção (fig. 036). Segundo Natalie Sebanz e Guenther Knoblich¹²⁶, existe um conjunto de postulados que refere que o

125. O Reflexo *ideomotor* (abrv. Ing. IMR) é um fenómeno psicológico através do qual o individuo realiza movimentos de forma inconsciente. Trata-se de um reflexo imediato do corpo a ideias, sem que a pessoa tenha decidido de forma consciente executar a ação. Termo atribuído ao psicólogo William Benjamin Carpenter.

126. SEBANZ, N.; KNOBLISH, G. – *Embodied Perception*. In GOLDSTEIN, E. B. (ed.) – *Encyclopedia of Perception*, p. 387.

corpo, os seus movimentos e a interação com o ambiente, modelam a percepção do mundo por cada indivíduo. Por exemplo, centrando-se na propriocepção, afirma-se que o corpo restringe a percepção baseando-se tanto nos sensores de proximidade do corpo, o tato, como nos de distância como a audição ou a visão. Mas, também, remetendo para o psicólogo William James na sua teoria para o efeito *ideomotor*, defende que as ações são codificadas segundo as suas consequências perceptuais, criando um espaço representacional comum para ações percebidas e executadas¹²⁷.

Portanto, a relação entre a produção de um desenho a partir de uma realidade já observada e o efeito de espontaneidade, parece agora muito mais próximo do que o oposto. Neste caso, tanto o ambiente será observado no sentido de produzir um desenho, ativando todos os mecanismos necessários para a perceber e executar, como a imagem resulta de uma ideia, que ativa os mesmos mecanismos a partir dessa área comum de partilha de ações.

3.3.3. O “esquisso” enquanto movimento reflexo

Joaquim Vieira caracteriza o esquisso como um “esgar”, uma expressão que define uma contração do rosto, voluntária ou não, um movimento reflexo. Remetendo o ato de esquisar para um desenho muscular, de tensão, o reflexo faria parte da relação entre a estimulação do córtex cerebral e a consequente movimentação dos músculos associados. Quanto à expressão da emoção, através da contração dos músculos faciais, decorre sob uma ausência de consciência do seu estado emocional, o que traduziria muito sobre o carácter espontâneo do esquisso.

A questão da expressão facial na sua relação com tarefas que requerem elevada concentração é conhecida. Nomeadamente através das expressões do rosto de, por exemplo, um jogador de bilhar no momento de concentração, ou pelo morder ou esticar da língua durante o desenho ou outra tarefa compenetrada. Esta patologia designa-se por *Synkinesis*, caracterizando-se por um movimento involuntário como reação a outro voluntário. A imobilização da língua ou a rigidez de uma expressão seria sinónimo de uma diminuição dos processos motores gerais para se dedicar atentamente à minúcia da tarefa. Seria, também, sinal que alguns mecanismos automáticos estariam a ser substituídos.

Não se pode deixar de relacionar o reflexo muscular, facial ou outro, no bloqueio da interferência externa durante o processo de realização da tarefa, eventualmente no

127. “The basic functional claim of this approach is that actions are coded by their perceptual consequences. This creates a common representational space for performed and perceived actions (common coding)”. SEBANZ, N.; KNOBLISH, G. – *op. cit.*, p. 389.

decurso do seu carácter espontâneo. Esquisso pode comparar-se a um esgar, como expressão da emoção, como reflexo da intensidade do esforço. Porém, além da comparação, o esgar pode ser uma componente essencial para a realização do esquisso; potenciando a concentração na tarefa; o abandono das funcionalidades voluntárias do corpo, para a dedicação total ao desenho.

3.3.4. Um Desenho empenhado

Há um impulso inicial que fomenta uma necessidade de comprometimento com o desenho em questão, sobretudo do desenhador consigo mesmo, porque iniciou um conjunto de processos singulares. Isto quer dizer que cauciona a estreita relação do desenho com a ideia, sem desvios. No caso do esquisso, terminando ou abandonando o desenho, quando obtém satisfação na tradução ou quando sente que a ideia se corrompe. De facto, pensando nos outros *modos*, exceto o esboço, todos possuem determinados graus de compromisso com o tipo de observação: mais ou menos atenta; com o processo: desde o desenho que procura o esgotamento, ao que exige um complexo encadeado entre rigor e seleção do conteúdo, ao ver/desenhar como se fosse possível descrever todos os objetos do mundo.

É quase paradoxal observar um desenho esquissado e depreender a seriedade com que é produzido. A contradição reside na sua aparência que suscita uma certa experiência lúdica no observador. Mostrando-se no seu estado incompleto ou inacabado, seria reflexo mais de um jogo que de uma necessidade. O jogo é a sugestão da sua aparência, ora configurando ora desfigurando no sentido de estimular o consequente processo heurístico. As conexões com a prática criativa e a necessidade de jogar com as formas para encontrar outras possibilita essa dualidade. Porém, o jogo termina para o desenhador quando faz uso dessa imagem, enquanto para o observador, a sua fruição estética permite-lhe prolongar o jogo com as manchas e os traçados presentes no suporte. Portanto, há um comprometimento porque se quer traduzir a ideia e por outro lado um desprendimento, pelas características do desenho, para não deixar que a ideia se complete e encerre na totalidade. Remetendo para o que foi dito, reside aqui a disciplina pessoal para associar determinação à espontaneidade, recorrer às restrições do médio e mesmo assim ser capaz de um estado de desinibição.

3.3.5. A fixação do tempo

O processo de desenho por analogia remete para uma mimese, uma tentativa de igualar o movimento e a fugacidade do visualizado, no ambiente ou na mente, com os gestos necessários para a sua representação. No entanto o Desenho, na sua história, forneceu imagens que oscilam entre a figura em desequilíbrio, por ação do movimento, e o caráter ora abrupto ou fluido do traçado. Sobretudo, está em foco a possibilidade de o desenhador registrar a transformação, o referente que se apresenta e desaparece com rapidez, ou seja a captação do momentâneo, do fugaz, do flutuante e do imprevisto.

Neste contexto, existe uma orientação para a gestão de expectativas, de através de uma imagem imóvel no suporte conseguir a sugestão do sentido dinâmico do vivo. Reportemos a Leonardo da Vinci e ao seu comentário sobre os apontamentos de figura no “caderno de campo”¹²⁸. Da Vinci relaciona o interesse na captação das ocorrências inusitadas dos seres vivos com a dificuldade de simular as expressões da emoção. Assim, existe alguma expectativa de que a atenção dedicada a essas formas possa converter-se numa mais-valia no que respeita à organização da composição, das atitudes das figuras. O traçado realiza-se segundo um processo seguro que permite criar a expectativa (com *traços curtos e notas breves*) de que o flutuante, o contingente, o imprevisto é representável, tornando-se num investimento futuro compensatório.



037.
Leonardo da Vinci,
Study of a child with a cat, c.1478
Galleria degli Uffizi

128. *Dell'imparare i movimenti dell'uomo. Trattato da pintura*. CAP. XCV: “I movimenti dell'uomo vogliono essere imparati dopo la cognizione delle membra e del tutto in tutti i moti delle membra e giunture, e poi con breve notazione di pochi segni vedere gli atti degli uomini ne' loro accidenti, senza ch'essi si avveggano che tu li consideri, perché, se s'avvedranno di tal considerazione, avranno la mente occupata a te, la quale avrà abbandonato la ferocità del loro atto, al quale prima era tutta intenta, come quando due irati contendono insieme, e che a ciascuno pare aver ragione, i quali con gran ferocità muovono le ciglia e le braccia e gli altri membri, con atti appropriati alla loro intenzione e alle loro parole; il che far non potresti, se tu gli volessi far fingere tal ira, o altro accidente, come riso, pianto, dolore, ammirazione, paura e simili: sicché per questo sii vago di portar teco un libretto di carte ingessate e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti, e similmente nota gli atti de' circostanti e loro compartizione. Questo t'insegnerà a comporre le istorie...” DAVINCI, L. – *Trattato della Pittura*.

Num sentido mais lato, vivo será o modelo que se movimenta no ambiente do desenhador, como a sua própria atividade nos seus gestos ou por ventura mais importante a sua ideia. Perante o conjunto de objetos imobilizados, em natureza morta, a representação da ideia que se formula sobre esses objetos apresenta o carácter da sua vivência. Sobre esta imagem da ideia incidindo a noção que o esquisso permite captar a sua flutuação, a sua imprevisibilidade. A pregnância desta vivacidade modelará a formação da atitude e o carácter de expectativa e expressivo do desenho.

3.3.6. A clareza, a simplicidade e a essência

No conjunto do elenco de caracterização da atitude do “esquisso”, Joaquim Vieira aponta ainda alguns conceitos que não reúnem consensualidade. Refere-se a relação com a clareza, a simplicidade e a essência, que em interpretações latas representam apenas uma das vertentes do “esquisso”, considerando que o essencial não se alcança apenas pela redução, mas por uma ação eletiva e acentuadora. Portanto, pelo contrário, em lugar da clareza a obscuridade, em lugar da simplicidade a complexidade, em lugar da essência o ornamento. Entendemos que o contraste entre estes conceitos modelam atitudes psíquicas distintas que se refletem em atitudes percetivas diferentes e, por sua vez, em desenhos com características diferentes. Isto é, enquanto no primeiro caso consideramos tratar-se de um esquisso, no segundo de um esboço. A comunicação que se estabelece dentro do desenhador é distinta, afetando o seu comportamento. Aqui não se considera a representação do essencial, na sua natural simplicidade, na sua expressão mais clara, uma meta a atingir, mas um resultado de uma atitude previamente tomada.

Analisa-se adiante a que se deve e quais as circunstâncias para a simplificação. Ao refletir sobre a clareza corrobora-se uma orientação específica para o esquisso. A clareza no seu estado ou qualidade de ser transparente ao olhar, ladeia a lucidez da perceção e da compreensão. Isto é, livre da indistinção ou da ambiguidade. Portanto, a atitude relativa ao esquisso é tomada quando se olha para o referente objeto ou ideia e se consegue alcançar determinada clareza na leitura, confluindo numa legibilidade ao nível estrutural.

A clareza percetiva fundamenta a possibilidade de uma ação espontânea, considerando a atenção e a compreensão da essência necessárias para guiar o impulso. É a clareza que permite um trabalho contínuo sem hesitações, que foca o traçado evitando o supérfluo, polo de distração e desatenção. Que remete para a sensação de conhecimento adquirido e já observado, produzindo uma experiência de tranquilidade relativamente ao conteúdo do desenho.

3.4. O desenho “detalhado”

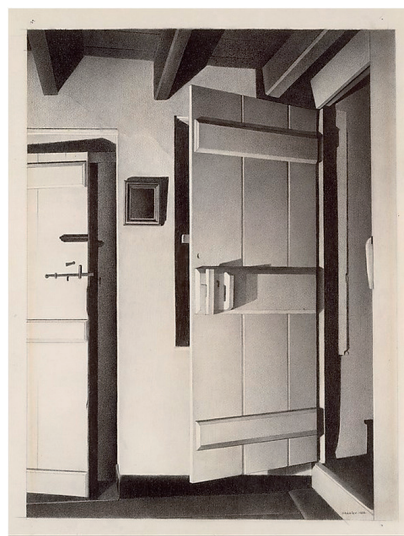
A atitude presente no desenho “detalhado” ou “de detalhe” (fig. 038, 039) pode encontrar-se numa direção oposta à do desenho esquiçado. No eixo de polaridade dos *modos* deve considerar-se que o desenho “detalhado” não é radical, espontâneo, imprevisto e simples. A ação de “sensibilizar” é distinta da ação de “compreender”. Na primeira o desenhador estará mais próximo do seu sistema sensorial, enquanto na segunda o exercício do conhecimento e da memória será preponderante.

O que espera o desenhador obter com toda a dedicação necessária a um desenho detalhado? Metodologicamente, seguindo um processo da concepção à apresentação final da obra ou projeto, o esquisso realiza-se em primeiro lugar, sendo o desenho detalhado o último, considerando a correspondência com os *Modello* - desenhos de apresentação e antevisão da obra. Trata-se de um desenho realizado depois de uma sequência de estudos, nos quais o desenhador se inteira das particularidades do objeto a representar, e de onde retira a pose final.

78



038. James Tissot, *Trafalgar Tavern, Greenwich*, 1878.
Harvard Art Museums



039. Charles Sheeler, *The Open Door*, 1932.
The Metropolitan Museum of Art

O desenho detalhado é um desenho aprendido que demonstra conhecimentos técnicos, de composição e ênfase do tema. A sua importância relaciona-se com a aquisição de conhecimento sobre os objetos e o espaço a representar, nomeadamente através dos fenómenos que transformam a percepção das formas. O processo de detalhe é altamente pedagógico em função da crítica e das reflexões em torno do desenho em decurso.

A questão metodológica implica o uso de determinadas faculdades psicomotoras para alcançar os fins específicos em cada fase do desenho. No detalhe não se esperam soluções para um problema de projeto ou alterações ao nível formal. Ele será a última representação sobre determinado ponto de vista ou assunto. Espera-se rigor no sentido comunicativo por identificar, ao nível do particular, as características relevantes de um objeto ou de um conjunto. Algo oposto ao esboço ou a uma atitude exploratória como a do esboço. A este nível, é notável como o traçado inicial pode ter tanta influência no resultado final, sobretudo no que refere ao ponto de vista e à sua não alteração até ao final do desenho.

O seu carácter inequívoco conduz a uma modelação do processo de construção e a um enfatismo das partes do desenho que permitem estabelecer uma ligação familiar com o observador. Para o desenhador, o carácter evidente e esclarecedor, reflete-se através do conhecimento do processo de desenho e do objeto que visualiza. Pela maneira como se representa o objeto segundo diversos pontos de vista; como se consegue rodar o objeto no pensamento; como se projetam as partes omissas no campo visual; como no sentido de comunicação se expressam as qualidades do referido objeto e respetivo ambiente.

79



040. Desenho detalhado,
Realizado pela estudante Leonor Cascais (EAUM), 2012.



041. Desenho detalhado,
Realizado pelo estudante Pedro Aires (EAUM), 2012.

O *detalhe* é apontado por Joaquim Vieira¹²⁹ como o resultado de um conhecimento, do que se vê e do que se sabe, sobre o que se vê independentemente da presença do objeto. Tal reclama uma atitude claramente baseada no conhecimento que se detém sobre desenho, baseado no conceito formulado para a construção dos signos e no conhecimento dos processos analíticos para a representação. No seu faseamento, o detalhe pode iniciar-

129. VIEIRA, J. P. – *As Matérias do Desenho*, p. 39.

se por “um esquisso, por um esboço espontâneo ou por um esboço diagramático que nos garanta o controlo dos valores relacionais da imagem do objecto¹³⁰”. O que espelha o exercício de racionalização progressivo sobre a capacidade expressiva.

Com efeito, as operações associadas ao desenho de detalhe prendem-se com a solução do nível de complexidade presente na cena através de uma observação continua, também ela detalhada. Trata-se de um trabalho progressivo de registo dos conceitos, dos quais se impregna o desenho de qualidades. O desenho “diagramático” ou “analítico” reflete essa aproximação à complexidade através da sistematização das relações entre as partes presentes no desenho. Porém, a grande diferença do desenho “detalhado” reside na abordagem a este sistema. Em concreto, com o processo construtivo da teia de relações que permitem compreender questões espaciais, de forma, de qualidade da superfície, lumínica, entre outras. O desenho detalhado afirma-se na medida em que estas relações se vão confirmando, adquirindo-se outras novas. Trata-se portanto de um conjunto de alterações processuais realizadas no tempo, na duração do desenho e na experiência do desenhador, que permitem passar do complexo ao simples.

Em termos mentais, o período que antecede a realização do desenho apresenta-se quase sempre como algo desorganizado. Daí que, na sua fase de registo, o desenho represente, no seu início, o primeiro passo no sentido de organizar os estímulos, através de uma grande simplificação do observado. Neste âmbito o esquisso, pela observação do carácter essencial, torna-se fundamental para registar esta organização preliminar. Por traduzir um primeiro momento de impulso, de ordem, que se dá a um trabalho progressivo de modelação e refinamento. Esta condição fundamental para uma organização do geral para o particular, afirma a noção que detalhado não significa iniciar a partir do detalhe. Uma situação claramente contrária ao princípio de produção de um conhecimento estruturado sobre o assunto da representação

Parece então tratar-se de uma atitude modelada no tempo. A natureza do seu conteúdo implica a determinação de uma estratégia de gestão do desenho, de maneira a não se esgotar com rapidez, que os atos comprometam o desenvolvimento futuro. Por exemplo, através de um cauteloso relacionamento entre os diversos pontos notáveis da estrutura ou o tratamento por camadas tonais, evitando a irreversibilidade de um apontamento menos ponderado.

A atitude para o desenho detalhado implica uma disciplina que permita resistir à tensão provocada pela concentração prolongada numa só tarefa, pelo desgaste causado pela postura ou pelo reflexo luminoso do suporte. Estes são fatores que contribuem para

130. VIEIRA, J. P. – *op. cit.*, p. 39.

fragilizar a manutenção da atitude ao longo do desenho, derivando no abandono ou no aparecimento de erros. Nesta situação, o erro corresponde normalmente ao desvio perceptivo, o qual ocorre pela deriva mental a que o desenhador se sujeita para refrescar o estado de atenção. Ocorre também ao nível do recurso da memória, quando o sentido crítico falha perante opções menos adequadas. O treino do desenho constitui a melhor maneira de contornar este desgaste, mantendo os níveis de positividade da atitude.

Através da duração e da persistência da atitude, é possível separar, com clareza, o que interessa ou não representar. Reconhecer hierarquias ou estabelecer estruturas para o desenvolvimento do processo. Por ventura, por corresponder em desenho a um método analítico, permite o controlo sobre as partes da composição e uma medição ponderada dos elementos gráficos presentes no suporte. Como refere J. Vieira¹³¹, pode tratar-se de uma situação na qual o desenhador se distancia do seu ato para apurar a crítica sobre o desenho. Assim, a sua duração permite recorrer a informações contidas na memória, utilizando-as como fonte para melhorar o desempenho e apresentar um resultado fiável.

81

4. Os Modos do Desenho como exercício da percepção.

Na sequência do trabalho de investigação e pedagógico que realizou entre 1998 e 2005, na E.A.U.M., Suzana Vaz redigiu alguns artigos sobre os *modos*. Nomeadamente acerca do trabalho que se pode realizar para desenvolver as questões da percepção no estudante. Tratou-se de efetivar as premissas lançadas por J. Vieira através da utilização do desenho do natural como método pedagógico. O princípio teleológico ultrapassa o treino da habilidade manual. O artigo “4 *modos* de desenho para uma percepção desenvolvida” vincula a relação dos *modos* com o desenho do natural e a enunciação das ações do desenhador, visando lidar com a complexidade do estímulo no sentido de dotar linhas e manchas de sentido¹³². Neste artigo dá-se visibilidade ao facto de o estudante necessitar de desenvolver as capacidades perceptivas e cognitivas, relativamente à forma e ao espaço. O desenho constitui um meio privilegiado para este desenvolvimento, por articular as faculdades sensoriais e mentais com a manualidade, nomeadamente através da manipulação de instrumentos e materiais riscadores que operam a síntese gráfica e pictórica. Para a teorização sobre a instrumentação didática sobre os Modos do Desenho,

131. *Ibidem*, p. 39.

132. “No desenho do natural, a observação da realidade é pessoal (...) na medida em que o desenhador estando empenhado na intenção de observar, procura uma relação particular com a realidade: a de tornar conscientes dados provenientes da modalidade sensorial da visão –dados relativos, em concreto, ao objecto da percepção. De modo a diferenciar, seleccionar e organizar, da complexidade visual do objecto concreto da percepção, os dados visuais que são susceptíveis de servir esse propósito.” VAZ, S. – 4 *modos* de desenho para uma percepção desenvolvida. *PSLAX*. Porto: n.º 2 (2003), p. 35-43.

os modos são considerados como “processos particulares de recolha de informação” relativos a “disposições perceptivas específicas¹³³”. Ou seja, há uma disposição subjacente à formação do modo que condiciona uma entrada de informação com características específicas.

Esta explanação integra-se num ciclo de fases mais amplo, que implica experiências anteriores, de conhecimento de processos de representação e do contato familiarizado com as formas e o espaço que rodeiam o estudante. Neste contacto, além de se desenvolverem as questões entre a visão e o desenho, interliga-se a problemática do corpo através do seu equilíbrio e postura durante a prática do desenho. Mente e corpo do desenhador deveriam manter uma certa correspondência ou concordância neste processo de dedicação da atenção, facto que, historicamente, não foi descurado [cap. I, 3.j.].

82

O processo apresentado como organizador da recolha de informação passa pela utilização do método de análise do geral para o particular. Este processo gera uma sequência, com diversos estratos de informação em direção ao entendimento da complexidade. A percepção visual interliga-se com os processos mentais, como “formulações visuais analíticas, dedutivas e indutivas, e raciocínios mediatos decorrentes¹³⁴”. Na essência, o processo visa o estabelecimento de critérios a partir dos quais o estudante estabelece bases para a constituição de uma bagagem cultural específica, que constitui um ponto de partida para a motivação, a atenção, e o desenvolvimento do processo de registo. Trata-se do desenvolvimento de questões cognitivas associadas à espacialidade, à disposição e relação dos objetos no espaço e, posteriormente, a questões de conhecimento da forma e das suas qualidades. Um conjunto de medidas que constituem a sua preocupação futura sempre que se propõe desenhar.

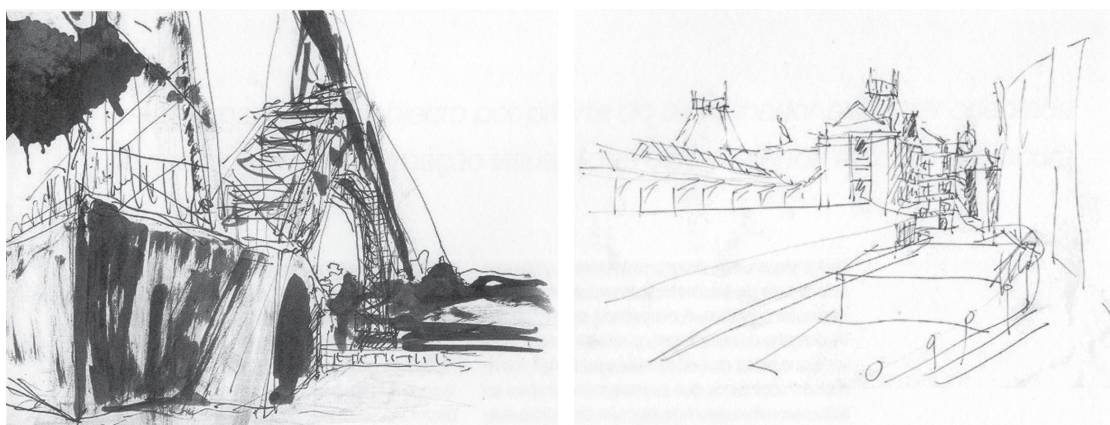
Neste artigo a variação dos regimes gráficos, ou seja da duração dos exercícios acaba por implicar um comportamento diferente por parte do desenhador. Segundo uma ideia que será possível tomar consciência do modo através de exercícios realizados com base no resultado, em lugar de na motivação, ou que o resultado possa servir de motivação. Assim, a duração relaciona-se com a quantidade de informação, sendo que menos tempo corresponde a menos informação e mais tempo a um processo de desenvolvimento da imagem que é progressivo e equilibrado em todo o campo da imagem. Esta duração temporal sucede a atitudes distintas no que concerne ao trabalho da informação, menos tempo: simplificação e resumo, mais tempo: ponderação e análise. Mesmo reconhecendo que a duração só por si não é um fator determinante neste processo.

133. VAZ, S. – *op. cit.*, p. 35.

134. *Ibidem*, p. 38.

No entanto, o texto direciona-se para a caracterização daquilo que se entende como regime gráfico. Eventualmente, as maneiras e matérias são mais fáceis de exemplificar por processos de procura de correspondência formal, gestual, verbal:

O ‘modo de esquisso’ é um regime gráfico rápido, no qual, tendencialmente, a duração do tempo de execução é curta, e a escala da imagem reduzida. A imagem é elaborada num regime gráfico expedito, sintético, de gestualidade arritmica, e de conteúdo plástico reduzido e elementar, com elevado índice de representações do geral. O ‘esquisso’ implica uma disposição perceptiva e cognitiva de simplificação e resumo, de processamento de dados visuais da percepção geral da forma e do espaço, em decisões e gestos tão imediatos, seguros e económicos quanto possível, sendo por isso um modo de desenho em que a correspondência isomórfica entre a realidade percebida e a representação gráfica não se faz por um registo gráfico de ensaio de hipótese e correcção¹³⁵.



042. *Esquisso*, Caneta/Pincel, A4 e *Esquisso*, Esferográfica, A4
VAZ, Suzana – 4 modos..., p. 38.

Neste âmbito, pode reconhecer-se uma relação a dois níveis: por um lado existe um conjunto de ações derivadas de uma inferência psicossomática, por outro a determinante psíquica que as gera. A maneira que permite estabelecer uma relação entre ambas, como uma legenda ou um código de leitura, é a focagem dos exercícios, das propostas de desenho que podem, eventualmente, isolar determinadas aspetos mais comuns, por exemplo, a atitude de resumo com o resumo do conteúdo plástico, ou decisões e gestos imediatos com gestualidade arritmica. Tal facto, cabal na impossibilidade de trabalhar processos mais evidentes, está na base de um notório investimento de investigação em questões de forma em lugar de estrutura.

Por outro lado, a aparente efetividade dos resultados, a capacidade para dotar o estudante de ferramentas para produzir um esquisso, prende-se também com a observação dos resultados gráficos. O trabalho para alcançar um resultado formal satisfatório assenta, por vezes, mais em questões de gosto e estereótipo de imagem do que no desenvolvimento psicossomático do desenhador/estudante. Tal será prático mas pouco revelador do

135. VAZ, S. – *op. cit.*, p. 41.

entendimento mais profundo sobre o processo. Tratando-se de um desenho com base na observação direta do modelo (um desenho do natural), a necessidade de correspondência isomórfica mas, também, mimética, reveste-se do carácter propedêutico que legitima a ideia de “esquisso” como exercício num contexto espacial (nas diversas aceções) mais estrito.

5. Uma abordagem crítica dos *modos*

No sentido de confirmar a relação direta entre as disposições psicofísicas do desenhador e o modo como este desenha, toma-se o exemplo da tese de doutoramento de Paulo Freire de Almeida, intitulada *Mancha Directa: Desenho como percepção e expressão dos valores tonais*. Foi considerado anteriormente que o universo dos modos não é fechado. Assim, o investimento que se faz no acantonamento teórico e prático de um regime gráfico prende-se com o potencial interesse no seu uso pedagógico ou outro. O que é particularmente relevante é que o intuito tenha uma perspectiva de desenvolvimento das faculdades do desenhador; mais do que, propriamente, uma utilização no sentido da comunicação visual. Assim, o interesse prende-se com a riqueza da subjetividade expressiva e não com a qualidade concreta da informação veiculada para o seu entendimento.

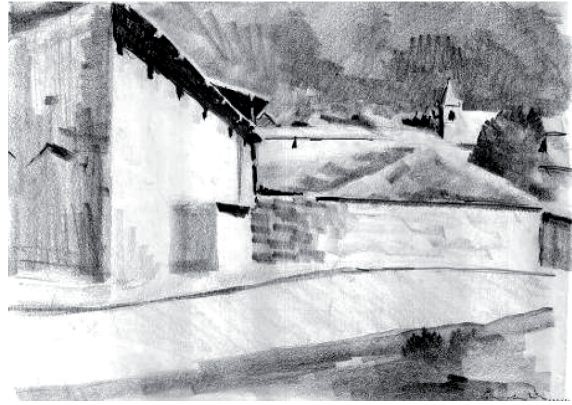
A abordagem de Paulo F. Almeida afirma a ideia da ligação direta entre as determinações psíquicas e fisiológicas do desenhador e a qualidade da informação plasmada no desenho. Isto é, as distintas particularidades dos órgãos e sistemas percetivos, as distintas particularidades dos sistemas de processamento dos estímulos e de conhecimento da informação, podem vir a conhecer-se *modos* distintos, na sua totalidade ou partilhando aspetos comuns. Por tal, não somos alheios à estrutura do seu trabalho quando nos propomos a olhar, de novo, sobre o esquisso.

Enquadrado na prática do desenho de observação, a “técnica de execução gráfica¹³⁶” designada por *Mancha direta*, não inverte mas reconsidera a sequência normal de produção de desenhos da linha para a mancha. No entender de P.F. Almeida, a disposição da mancha no início do processo de representação implica um condicionamento percetivo específico:

(...) o processo de aplicação directa do tom pela mancha, resulta no contacto mais crítico entre o acto de percepção e a produção – ou tentativa de produção – da imagem, sem a mediação preventiva de recursos compositivos e estruturais. O uso directo do tom como resposta à observação de intensidades lumínicas resulta no estado de permanente alerta visual, sem permitir o repouso da percepção em informação previamente ensaiada¹³⁷.

136. P. F. Almeida levantou reservas em considerar o desenho de *mancha direta* como um modo na aceção dos anteriormente referidos.

137. ALMEIDA, P. F. – *op. cit.*, p. XIII.



043.

Desenho segundo o processo de aplicação de *mancha directa*.
Realizado pelo estudante Paulo Monteiro (EAUM), 2003..

Neste caso, o *modo* ou técnica reclama um sentido de naturalidade na percepção do ambiente, através de manchas, contrariando a determinação para a circunscrição e o contorno das formas associado desde sempre à disciplina do desenho. Razão que explica que parte da argumentação, além dos estudos sobre neurociência, provenha da teoria da pintura, da sua ciência na aplicação de manchas de tinta. Esta mancha, direta, alastra sobre o suporte do desenho, preenchendo-o com os efeitos luminosos da superfície e do ambiente. Como outros *modos* ou neste caso metodologias, procura uma atenção ao particular, contrastante com a apreensão mental que se possa realizar pela ideia de totalidade. Ao evoluir está próximo do processo do contorno; ao descrever a superfície próximo do desenho detalhado. Ou seja, nada do que possa representar o sentido de conjunto e da sua aplicação será válido como medida para atalhar ou relaxar a tensão perceptiva.

Nesta investigação, a reflexão sobre o “esquisso” no contexto da *teoria dos modos* permite reafirmar algumas ideias de trabalho, nomeadamente pela relação entre o movimento espontâneo e a memória. P.F. Almeida refere que a reação ao imprevisto se realiza através do recurso à “observação já realizada”, tal como J. Vieira. No entanto, a relação entre imprevisto e observação é feita aqui pela primeira vez, entre juízos de gosto:

O modo esquisso é uma resposta da percepção ao imprevisto, pela aplicação do conhecimento e hábito de tipologias, que servem de vocabulário formal elaborado e armazenado, ao dispor do executante perante o novo contexto observado. O bom efeito do esquisso depende da associação entre a espontaneidade do registo e o seu poder de representação e comunicação, baseado em convenções visuais. Nesse carácter convencional o esquisso associa o modelo constante da tipologia (arquitectónica, anatómica, botânica, etc.), com a circunstância singular na qual a imagem surge à percepção. Por outro lado o esquisso revela a capacidade para integrar na mesma imagem os elementos desconexos, próprios da paisagem urbana ou natural, exigindo elevado nível de conceptualização e organização. Psicologicamente, o modo esquisso é a resposta instantânea e localizada à observação, porém integrada no contexto de um conhecimento anterior. (...) Desse modo, a tradição do esquisso (e a suas próprias características processuais) condicionam a percepção e a observação do tema a conteúdos resumidos e, de algum modo, conceitualizados. O modo esquisso é a percepção condicionada por tipologias, resultando na medida do conhecimento adquirido sobre o tema observado¹³⁸.

138. ALMEIDA, P. F. – *op. cit.*, p. 39-40.

Retém-se a ideia de que a maneira de responder a uma situação imprevista será com algo inteiramente previsível. Isto é, o esquisso resulta de um ato espontâneo de produção através do recurso a tipologias, nomeadamente formas pré-concebidas pelo desenhador nas suas experiências anteriores. P.F. Almeida propõe que o desenhador dê uma resposta espontânea baseada em convenções visuais estruturadas no ato de representar. Trata-se de uma ideia que remete para uma certa estilização do esquisso, onde o desenhador opera com facilidade a partir de um código que o próprio estabeleceu. Por um lado pode questionar-se se a espontaneidade não deveria resultar em algo novo; por outro pondera-se se ela não parte precisamente dos arquétipos da representação para conseguir essa substanciação.

86

Pondera-se, também, o grau de envolvimento conceptual do esquisso, ou seja, só o domínio claro sobre universo das formas permitiria uma resposta espontânea sem haver um atraso na pesquisa da melhor correspondência. A noção de espontaneidade assenta claramente numa estrutura estabilizada pelo desenhador; no entanto, ela não deverá corresponder a formas mas a perceptos sobre as mesmas. Tal implicaria repensar a relação entre aquilo que é a tipologia na representação do espaço arquitetónico, da figura ou outro, por ventura enquadrando num sistema claramente abstrato como síntese da experiência percetiva. Não se tratariam de objetos mas de marcas com determinadas características padrão que se repetem ou alteram em dimensão, posição, etc.

No entanto, o que nos parece extremamente válido passa pela capacidade do “esquisso”, de “integrar elementos desconexos”, considerando-os como um ruído ou desordem no seio de uma coerência formal, volumétrica, ambiental. A noção de que se trata de um modo organizador, não significa que se direcione apenas para as formas conhecidas, mas para aquelas que surgem entre elas como não assimiladas. Neste caso, ora se excluem, ora se reconfiguram na coerência da ordem, implicando a referida utilização dos conceitos e a sua rápida integração na estrutura tipológica. Portanto, o sistema não é fechado, mostrando-se dialogante e desejosamente evolutivo, não afastando particularidades suscitadas pela experiência percetiva.

6. O tipo e o *modo*

A perspetiva pedagógica distingue os agentes da discussão como alguém que pensa o modo de realizar o desenho segundo o princípio de que o conhecimento da utilização do *modo* pode alterar os resultados por si. Isto quer dizer que os modos psíquicos e o regime gráfico podem ser utilizados para obter determinados resultados num desenho. Do ponto

de vista pedagógico, o *modo* é o assunto da representação, facto que torna outros temas menos importantes. No entanto, importante para observar a sua transformação através do modo. Efetivamente, a aprendizagem do *modo* é apenas uma tomada de consciência sobre as competências do indivíduo relativamente à sua capacidade de percepção, de raciocínio e de expressão. Após essa tomada de consciência, o tema (*modo*) voltará a coincidir com o assunto.

No contexto da prática artística, o *modo* serve de maneira intuitiva, decorrendo do estado psíquico do momento. Porém, tal não é distinto de outras utilizações disciplinares que se podem fazer. No contexto de aprendizagem, ele deve ser utilizado de uma maneira automática, sem se pensar que se está a utilizar um instrumento expressivo (porque não está). Sendo esta uma das formas através das quais se pode analisar o esboço e o seu processo, este tema é abordado com um certo distanciamento, mas ciente das suas formas de visibilidade. A sistematização deste estudo procura juntar informações provenientes das experiências mais antigas, plasmadas nos tratados e escritos académicos desde o séc. XVI, com as teorias e práticas contemporâneas, percebendo a essência e o que prevaleceu ao longo dos tempos. Assim, pode dizer-se que aquilo que motivou uma caracterização tipológica no final do Renascimento prevalece no uso que se faz do desenho, ainda que os contextos produtivos e as imagens sejam diferentes.

Fazer uma caracterização tipológica implica uma necessidade que advém de uma constatação. Será a partir do valor funcional de cada desenho produzido ao longo das várias fases do processo artístico que o teórico formula ou constrói o tipo de caracterização. Isto não quer dizer que se utilizem os tipos para alcançar algumas finalidades, ainda que, durante alguns períodos da história, tal se tivesse feito. Mas que se utilizam os tipos para que o desenhador organize as diversas ideias que possa formular, como solução para um problema criativo. Assim, também as disciplinas nas quais o projeto assenta no desenvolvimento de uma estrutura gráfica adotam as diversas modalidades do desenho pelo seu potencial metodológico, de transformação das ideias e de comunicação.

Talvez por este facto se prefira a designação de *modos* em lugar de *tipos* ou mesmo *técnicas*¹³⁹. Possa o desenhador ser livre para decidir sobre a sua experiência sensorial, em lugar de utilizar os aspetos mais característicos do modo para fomentar uma solução estética. A ideia de uma organização por tipos parece claramente desfasada da prática do desenho, sobretudo do desenho manual que não pretende uma experiência essencialmente denotativa. É difícil de conceber fórmulas para maneiras de olhar, de

139. Como a abordagem de Kendra Shank Smith: "Drawing is a general term, whereas sketching is a specific technique within the category of drawing." SMITH, K. S. – *Architects' Sketches: Dialogue and design*, p. 11.

ser, para comportamentos, porque mesmo considerando esta ideia, estão longe de serem homogêneos. Desta maneira, fundados numa certa contingência expressiva, os modos psíquicos não caracterizam desenhos mas os seus agentes e os regimes gráficos não caracterizam linhas e manchas, mas um determinado gesticulado que as produz. Aqui reside a verdadeira diferença entre o tipo e o modo, através da qual se pode dizer que o tipo se baseia no resultado final, na forma, enquanto o modo assinala uma conjuntura onde algo pode acontecer.

Assim, como se estabeleceram as tipologias no século XVI, pode hoje considerar-se que o conhecimento sobre o desenhador permite interpretar um conjunto de atitudes suas sobre o desenho que definem os *modos*. Este trabalho procura esse entendimento, sobre de que matérias trata a modalidade do “esquisso”. A partir deste balizamento é pertinente referir que se procura esclarecer a maneira como o autor, durante a realização de um desenho esquisado, se acerca do trabalho. Tal requer uma observação sobre as diversas fases do desenho e, com isso, o que diz respeito à sua preparação e produção. Se o desenvolvimento do conceito de *disegno* está na base da intensa divulgação dos tipos, tal estabelece uma relação macroscópica entre fases de trabalho criativo: diferentes disposições do autor; diferentes representações de formas; e diferentes maneiras de comunicação. Por outro lado, a um nível mais estrito interessa considerar as diferenças enunciadas na especificidade do *modo* de “esquisso”.

Desta maneira, pondera-se a existência de subfases que lidam com uma panóplia de conceitos como a motivação. O que motiva alguém a realizar um desenho sob o modo de esquisso? É do senso comum que o registo da ideia é um dos motivos senão o mais forte pelo menos aquele que regularmente aparece referenciado e que adquire maior visibilidade. Porém, haverá fatores de outra ordem, que se prendam com uma realização pessoal enquanto desenlace de uma atitude? Correspondem os modos a atitudes subordinadas a uma finalidade ou poderá o seu recurso ser desinteressado? E quanto ao prazer de uma síntese fortemente determinada ou ao enfatismo da dúvida? As respostas passam necessariamente por uma revisão das intenções e pela forma como conduzem o desenho com objetividade. A intenção tem uma relação muito especial com o esquisso. Seguramente que, quando se almeja fazer algo, quando existe algo em mente com necessidade de expressão imediata, a disposição relativa ao esquisso parece ser a forma mais adequada para esse efeito.

Existindo uma relação, como em todos os *modos*, entre disposição e expressão, o “esquisso” expressa a capacidade para a deliberação do desenhador. Isto é, não haverá dúvida sobre o conteúdo e sobre os procedimentos para a sua expressão, o que enfatiza

o seu propósito. Ao mesmo tempo que o revela, mostra a expectativa relativamente ao decurso do desenho, da intensão, do plano, e a imagem na mente do desenhador, aquela que causa o frêmito gerador do “esquisso”, cria um desejo, uma antecipação.

Os *modos*, entre si, apresentam maneiras diferentes de inquirir o objeto referente e os processos de desenho. Não haverá maneira de saber como a disposição afeta a formação ou o despertar do interesse, como a partir da procura instruída se alteram as percepções específicas e toda a sequência de ações derivadas. Todavia, será daquilo que se procura que se define o *modo*. Em particular, procurar características marcantes do espaço, dos objetos que constituem as suas qualidades e que estruturam a percepção, o envolvimento, a manutenção do propósito. Neste contexto, o que parece ser um ponto interessante é verificar se a alteração da disposição corresponde a uma mudança das características ou se o desenhador em momentos distintos tomará outros elementos da composição como pertinentes, se há alteração da percepção das qualidades dos objetos e se tal corresponde a diferenças no registo.

89

Mesmo mantendo os pontos de interesse, a variação do *modo* implica a mudança do tipo de informação associada, mas também uma variação do tipo de conhecimento que se obtém da representação do objeto. Um dos aspetos curiosos relativos à teoria sobre os modos refere a questão do tempo como uma das características mais importantes a considerar na produção dos desenhos. No entanto, faz-se notar que o tempo resulta apenas de uma decorrência da expressão do modo, o que o torna sem grande interesse para a caracterização. É normal dizer-se que um desenho esquiçado é rápido e um desenho detalhado é lento. Não sendo uma qualificação objetiva em nenhum dos casos, é difícil considerar o tempo como elemento de determinação. Só a quantidade de informação e a sua emergência expressiva condicionam o tempo da representação. Qualquer alteração implica morosidade na execução que tanto pode significar um elevado número de marcas no suporte, como um visível desinteresse no desenho. Desta forma, a aparência de um desenho pode aproximar-se de qualquer um dos *modos* e no entanto a sua execução pode ser reveladora de algo diferente.

Por tal, não poderá dizer-se com segurança que determinado *modo* corresponde a uma verdade sobre o interesse do desenhador, sobre o que procura com a representação. De certa forma, também o conhecimento adquirido ou veiculado através dos modos e da sua percepção específica é distinto. Numa rápida abordagem a este tema pode enunciar-se que, quanto menos tempo requer um desenho, quanto menos tempo se passa perante um objeto, menor será o conhecimento adquirido pela observação. Ainda, se ao modo for dada a possibilidade de interpretação, de raciocínio sobre a experiência de percepção, em

lugar de uma decisão sumária, maior será o conhecimento adquirido. Assim, o esquisso reflete o conhecimento imediato que se detém da imagem que lhe dá origem. E quanto ao desenho, ele será uma plataforma para a evocação de experiências, por vezes desconexas, e de um conhecimento adquirido anteriormente. O *modo* do “esquisso” será aquele que expressa menos a ideia de conhecer o mundo através do desenho, porém, será veículo de expressão de outras experiências de interação, como o pulsar do ambiente, difíceis de expressar em desenhos lentos.

CAPÍTULO III

A percepção para o *modo* do esquisso

1. Para um estudo da percepção visual nos *modos do desenho*

91

A percepção, nomeadamente visual, dominou uma parte significativa do discurso sobre os modos no capítulo anterior. Entre o estímulo sensorial, o seu processamento na mente do desenhador e a organização das ações executivas para empreender o gesto, o domínio perceptivo está ativo e interage com as outras faculdades do indivíduo. O espaço que se pretende dar ao entendimento do papel da percepção no desenho do esquisso é significativo, com a exigência de esclarecer a maneira como o desenhador predispõe as suas faculdades para a observação e o traçado do que observou nas condições radicais do esquisso. São as condições já descritas, tanto nas definições genesíacas como através do fundamento dos Modos do Desenho, que sugerem o encontro dos aspetos relacionados com a percepção e que permitem a sua decorrência como algo natural. Assim, ações típicas da percepção como a receção da sensação, a dedicação da atenção, a seleção da informação, o processamento da informação e o comando da ação motora, são configuradas segundo a atitude do *modo*, isto é, são passíveis de modelação para uma eficiência expressiva.

No sentido de compreender os fenómenos que decorrem da experiência singular do esquisso, analisa-se o contributo dos psicólogos da Gestalt. Os seus estudos, relacionando a capacidade de reação à organização de informação visual mais elementar, fornecem pistas evidentes que potenciam a celeridade inerente aos processos do esquisso. No entanto, os recentes avanços da ciência sobre o entendimento da atividade e dos fenómenos cerebrais e mentais, permitem complementar os estudos da Gestalt e abrir novas vias para o estudo da relação entre o desenho e a percepção. Algumas matérias no domínio da neurociência podem revelar a sua grande utilidade para a teoria e o ensino do desenho; um facto que pretendemos evidenciar. No caso particular desta investigação, a atenção é dedicada aos fenómenos e processos relacionados com o desenho de observação do espaço urbano.

Assim, admite-se a seguinte premissa: se é possível conceber um sistema de modos gráficos através do qual a percepção tem um papel fundamental na maneira como todo o processo de desenho se realiza, este deverá corresponder ao conjunto de inter-relações possíveis entre os processos cognitivos relacionados ou derivados com as características da sua aparência. Esta eventualidade permitirá não só enquadrar os *modos* conhecidos como especular sobre outros. Ao compreender os fenómenos percetivos entende-se boa parte do *modo* de desenho que originou. A partir desses dados pode compreender-se a construção psicológica (atitude) que interfere no processo.

92 As relações que se procuram estabelecer assentam numa forma especulativa atendendo à possibilidade que as conclusões retiradas de experiências científicas, fora do âmbito disciplinar do desenho, possam ser associadas a práticas comportamentais do desenhador. Reconhecendo o carácter subjetivo associado à expressão gráfica, associamos o avisado conselho de Shimon Edelman: “It is very important to realize that ineffability of perceptual experience is the rule, not an exception, in everyday life¹⁴⁰”, para se entender como é difícil encontrar pontos de estabilidade para relacionar os conhecimentos das duas atividades. Se ao nível das qualidades subjetivas o consenso pode tardar, ao nível processual e comparando a mecânica percetiva com a imagem do desenho, poderá não ser melhor. Por exemplo, Irene Schiferyl¹⁴¹ considera o desenho de observação muito distinto dos mecanismos percetivos, no sentido em que o desenho é uma imagem fixa enquanto a percepção é dinâmica, que o objetivo do desenho é a localização de elementos no suporte enquanto o da percepção é o movimento e ação. No entanto, se compararmos a mecânica da percepção com o processo do desenho, não só as questões mecânicas como a localização das linhas, será possível encontrar uma relação síncrona na dinâmica de processos que, apesar de distintos são interativos.

2. O Desenho e os estudos científicos sobre a visão

A corrente discussão sobre o domínio do Desenho e os limites da construção teórica, os seus temas e objetos, passa pela permeabilidade interdisciplinar e pela forma como se procura explicar os fenómenos objetivos e subjetivos da atividade. No caso do desenvolvimento desta dissertação, considerando os Modos do Desenho como modalidades percetivas distintas, a procura da permeabilidade interdisciplinar passa pela literatura produzida tanto pela psicologia (através da análise comportamental), como

140. EDELMAN, S. – *Computing the Mind*, p. 87.

141. SCHIFERL, I. – Both Sides Now: Visualizing and Drawing with the Right and Left Hemispheres of the Brain. *Studies in Art Education*. Vol. 50, nº. 1 (2008), p. 74.

pela neurociência na identificação dos sistemas de processamento e inter-relação de informações que enquadram as disposições comportamentais¹⁴². Passa, obviamente, pela literatura sobre desenho como herdeira da reflexão e síntese sobre as práticas, tentando traduzir por palavras o muito que dizem as imagens.

Como obras relacionadas com esta permeabilidade disciplinar e direcionadas para a pedagogia do desenho numa perspectiva contemporânea, o nome mais popular é o de Betty Edwards, que desenvolve a sua teoria pedagógica a partir da dicotomia entre os hemisférios esquerdo e direito do cérebro. Iniciando a publicação do conhecido *Drawing on the Right Side of the Brain* em 1979¹⁴³, B. Edwards baseou-se nos estudos de Roger Sperry sobre a secção do “Corpus Callosum” no cérebro em pacientes com epilepsia. A partir da distinção cognitiva observada por R. Sperry nos pacientes intervencionados, B. Edwards estabelece uma divisão funcional. Contudo, esta divisão procura distanciar-se da questão da localização e centrar-se no contraste entre os modos cognitivos¹⁴⁴. L-mode e R-mode não designarão hemisfério esquerdo ou direito mas modos distintos cujas iniciais remetem para *left* – verbal, analítico, simbólico, abstrato, temporal, racional, digital, logico, linear - e *right* – não-verbal, sintético, atual, real, analógico, não-temporal, não-racional, espacial, intuitivo e holístico - no cérebro. Desta divisão funcional resultaria uma didática com o intuito de desenvolver competências supostamente relacionadas com o hemisfério direito no desenho¹⁴⁵.

Douglas Cooper em *Drawing and Perceiving*, com a primeira edição de 1983 (1992 e 2001), dedica o segundo capítulo “The Order of Appearance” a James J. Gibson através da sua obra seminal *The Perception of the Visual World*¹⁴⁶. A proposta de D. Cooper procura uma relação entre a perceção da estrutura do ambiente e os elementos do desenho, enfatizando a textura e o seu gradiente na perceção de superfícies, cantos e perfis. Num segundo ponto, as pistas relativas à perceção e ilusão da profundidade: distância à linha do horizonte, sobreposição, tonalidade, redução de dimensões, atmosfera, perspectiva linear e paralaxe, assumem destaque através da correspondência entre uma imagem retiniana e a realidade¹⁴⁷. Neste sentido e segundo a perspectiva ecológica para a visão de J. J. Gibson, a sensação do mundo já é ordenada em si. Além desta referência, D. Cooper oferece uma extensa bibliografia relacionando a arte, a psicologia e a neurociência.

142. Veja-se como exemplo a relação entre E. H. Gombrich e Julian Hochberg, resultando no livro GOMBRICH, E. H. [et al.] – *Art, Perception and Reality* (1973).

143. A edição de EDWARDS, B. – *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. foi revista e reimpressa em 1989, 1999 e 2012.

144. EDWARDS, B. – *The New Drawing on the Right Side of the Brain*, p. XXII.

145. Irene Schiferl, no artigo *Both Sides Now: Visualizing and Drawing with the Right and Left Hemispheres of the Brain* realiza uma revisão científica da teorização de B. Edwards através do conhecimento mais recente sobre a neurofisiologia do cérebro.

146. GIBSON, J. J. – *The Perception of the Visual World* (1950).

147. COOPER, D. – *Drawing and Perceiving*, p. 83.

As diferenças entre as abordagens evidenciam pelo lado de B. Edwards um trabalho sobre informações recentes, no sentido em que a divulgação das descobertas científicas as tornam populares e disponíveis para associações e deduções paralelas. Pelo trabalho de D. Cooper, uma relação mais ponderada assente no princípio de invariantes perceptivas, uma matéria relativamente consensual entre as teorias ecológica e sensório-motor da perceção. Em *The Psychology of Graphic Images*, Manfredo Massironi dedica um capítulo a esta questão das invariantes perceptivas, sob a designação de “Invariance and Transformation”, no qual estas são direccionadas para uma ordenação e esquematização da informação sensorial. Dedica-o também à maneira como se inferem as estruturas e como a informação semântica se lhes agrega. A bibliografia desta obra de M. Massironi apresenta um elenco quase exclusivo de literatura científica, da psicologia à neurociência.

Entende-se que estes casos não retiram interesse ao Desenho mas o contrário. B. Edwards referia ser alvo de críticas movidas por neurocientistas que a julgavam fora das suas fronteiras. No artigo *Art and Neuroscience*, John Hyman cita o neurocientista Vilayanur S. Ramachandran, no alvor de uma área disciplinar intermédia designada por neuro-estética (Neuro-aesthetics): “These ideas have the advantage that, unlike the vague notions of philosophers and art historians, they can be tested experimentally”¹⁴⁸. A complementaridade entre os estudos que permitem conhecer o desenhador será o primeiro passo para estabelecer uma relação legítima entre os desenhos que produz (que se julgam espelharem um comportamento), e a maneira como esse comportamento se estrutura em função das características neurofisiológicas e do contexto do desenho de observação. No artigo intitulado *The Neuroscience and Art in Drawing*, Read Dicket¹⁴⁹ refere a importância dos estudos em neurociência para a aprendizagem do desenho de observação, no sentido em que Arte e Ciência procuram aquilo que é a essência do mundo visível e que o conhecimento da atividade cerebral permite guiar os estudantes na sua procura de conhecimento. Refere também que a generalidade dos professores não tem capacidade para estabelecer relações entre os estudos das neurociências e as suas experiências pedagógicas, derivando deste facto um descrédito sobre as teorias pedagógicas baseadas no cérebro.

148. RAMACHANDRAN, V. S. – *Reply to Gombrich*. p. 9, Apud HYMAN, J. – *Art and Neuroscience*. In FRIGG, R. e HUNTER, M.C. (eds.) - *Beyond Mimesis and Convention*, p. 262.

149. DIKET, R. – *The Neuroscience and Art in Drawing*. *Translations*. Vol. 18, n.º 1 (2009).

3. A percepção como estratégia para organização de informação

Uma das questões prementes quando o desenhador se encontra no local para desenhar é *por onde começar?* Será natural começar pelo que despertou mais a atenção, que se julga mais interessante, mais fácil, com maior potencial para relacionar um conjunto de medidas e outros objetos da vista. Neste caso, o desenho inicia-se por uma das particularidades e não pela estrutura que lhe confere organização. Do ponto de vista do esboço – um desenho rápido, conciso, sumário – começar por um dos pormenores ou detalhe será contraprodutivo se este não representar a totalidade do desenho. Ao representar o pormenor perde-se a noção da organização geral do desenho, das suas linhas de tensão e será mais complexo controlar o curso do desenho até ao seu término.

No entanto, o processo contrário também apresenta os seus problemas. Aquele que pretende formular um conceito geral para a imagem, terá de abdicar do foco de interesse para a conceptualizar. O desenhador observa e, em lugar de iniciar o desenho baseado nas características morfológicas de um objeto, detêm-se sobre o seu princípio de organização. Pensar nesta lógica implica tomar em consideração o que não é visível (o estrutural, o auxiliar), que deverá por instantes tornar-se mais importante que o visível. Neste caso, quando se olha para um determinado ambiente, o que está em causa não é cada objeto por si mas uma configuração da essência das formas, uma estrutura simplificada do que se observa. Trata-se de uma abordagem que ultrapassa o aparente, significando a falta de relevância das particularidades morfológicas na escolha do foco da atenção. O pormenor é praticamente irrelevante, privilegiando-se o ambiente e as relações espaciais.

Se estas duas possibilidades existem com alguma evidência na abordagem do desenhador, poderá haver algo no seu aparato percetivo que o determine. Segundo Melvyn A. Goodale e Tzvi Ganel¹⁵⁰, existem dois modos dominantes de organização visual. Um modo particularmente dedicado para a percepção e outro dedicado à ação. Embora distintos entre si mantêm, no quotidiano, relações muito próximas com uma intensa transferência de informação. Estes modos estão associados às funções das vias de processamento visual “ventral” e “dorsal” [ver 6.2], cabendo ao primeiro uma representação detalhada do ambiente e ao segundo a função de orientação espacial. No caso da via “dorsal”, a relação com o movimento considera a dimensão absoluta dos objetos, bem como a sua orientação, no sentido de configurar a percepção “egocêntrica” (centrada no desenhador) para a constante alteração dos objetos no ambiente. No caso da via “ventral”, importa a manutenção da constância visual através de uma percepção “alocêntrica”, ou seja, independente do ponto

150. GOODALE, M. A.; GANEL, T. – Different modes of visual organization for perception and for action. In WAGEMANS, Johan (ed.) – *Oxford Handbook for Perceptual Organization*, p. 672.

de vista. O primeiro relaciona-se com a memória operativa, enquanto o segundo tem que ver com a duração e a manutenção da informação visual. O estudo aponta a possibilidade da visão para a ação atuar de maneira independente da visão para a percepção, isto é, de o sistema visual-motor atuar fora do campo da inferência cognitiva e da emergência das ilusões perceptivas. No entanto, quando a ação é uma determinação cognitiva ou o objeto não está à vista, o conhecimento dirige o processo perceptivo.

Assim, enquanto visão para a ação, para o desenho a partir da observação direta, a percepção para a ação poderá ganhar o controlo sobre o tipo de informação essencial ao desempenho mais eficiente. Determinar a estrutura, a configuração geral dos objetos, é uma característica que se relaciona tanto com o desenho rápido como com o tipo de visão. “Por onde iniciar o desenho?” implica um conhecimento do objeto e a questão sobre a sua localização no suporte; portanto, também uma característica da visão para a ação. Se perante o objeto é possível articular uma experiência de representação espacial, foi porque essa experiência resultou de um ensinamento nesse sentido. Ensinar desenho de observação é desenvolver a percepção para a ação e progressivamente incluir nessas ações, no espaço, o conhecimento detalhado sobre o mundo. O desenhador experiente consegue conciliar ambas as percepções e, nesse sentido, o desenho pode ser iniciado por qualquer coordenada.

96

3.1. Os princípios da Gestalt na aceleração perceptiva e do registo

Os princípios da Gestalt têm-se mantido estáveis ao longo das sucessivas revisões científicas. Estes princípios, mais do que leis como também são conhecidos, foram desenvolvidos pelos psicólogos da Gestalt, nomeadamente Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Kohler e Kurt Lewin. São princípios sobre a organização perceptiva e fundamentam-se pela noção que o todo é diferente do somatório das partes, contrariando uma tendência estruturalista que defende a percepção como o resultado da adição de sensações. Com efeito, no desenho de observação há a percepção de algo que não se pode representar segundo o modo como se deu o percepto, exigindo uma construção ao longo da qual a percepção se vai transformando no sentido de obter uma correspondência. Isto é, pequenos grupos que constituem um todo numa estrutura articulada entre vários domínios do saber e do fazer, que permita um símile relativamente ao que se observa.

No entanto, o facto de os princípios se basearem em estruturas simplificadas permite dedicar a atenção de maneira muito intuitiva entre a observação e o registo. Fora de um paradigma de associação de valor subjetivo, as formas reúnem um conjunto de características idênticas entre si através de uma informação elementar que permite a sua identificação. Representar objetos no espaço comporta em si a observação de algumas

dessas formas construídas. O seu desenho passa, por vezes, pelo encontrar da sua ordem, dimensão e disposição, seguindo um processo de registo rápido de acordo com a organização percebida. Constitui uma espécie de atalho mental para resolver problemas, transformando estes princípios nas bases de um processo heurístico.

A exemplificação destes princípios com o tipo de percepção e registo esquissado da realidade é inesgotável, sobretudo quando se trata de espaço urbano, em lugar do desenho de objetos isolados. A presença ou ausência de formas e a variedade na sua repetição, aliadas à multiplicidade dos pontos de vista, tornam o contexto visual num terreno fértil para encontrar relações entre proximidade, direção e variação, sobreposição, simetria, similaridade, bem como para a recriação de outras morfologias em função das ilusões provocadas.

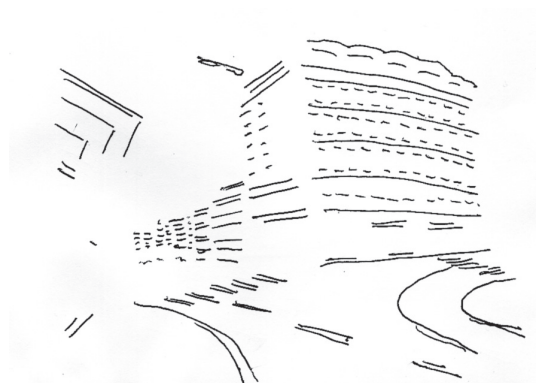
97



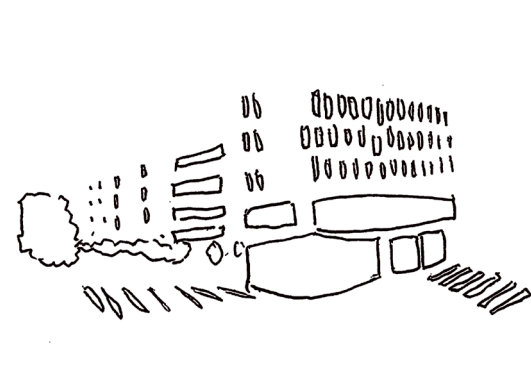
044. Ponto de vista de referência
(imagem fotográfica).



045. **Figura-fundo** – A figura representa uma forma que se destaca relativamente a um fundo através de um contraste luminoso. Neste caso, a figura está a negro representando a massa dos edifícios ‘contra’ o céu e o plano do pavimento. O facto dos últimos se encontrarem mais iluminados além de uma característica próxima da realidade, remete a figura para fundo.



046. **Destino comum** – Embora abstraídas das formas que as contém, estas linhas parecem convergir numa única direção. Neste caso, mesmo pertencendo a planos distintos e convergindo para diferentes pontos de fuga.



047. **Proximidade e similaridade** – Em termos executivos estes dois princípios permitem uma avaliação do todo e uma deteção sumária entre objetos com características comuns e disposições favoráveis à sua inter-relação. A representação passa pela observação de ritmos considerando o espaço entre as formas, mas também pela agregação de configurações internas menos pertinentes em formas mais expressivas de maiores dimensões.



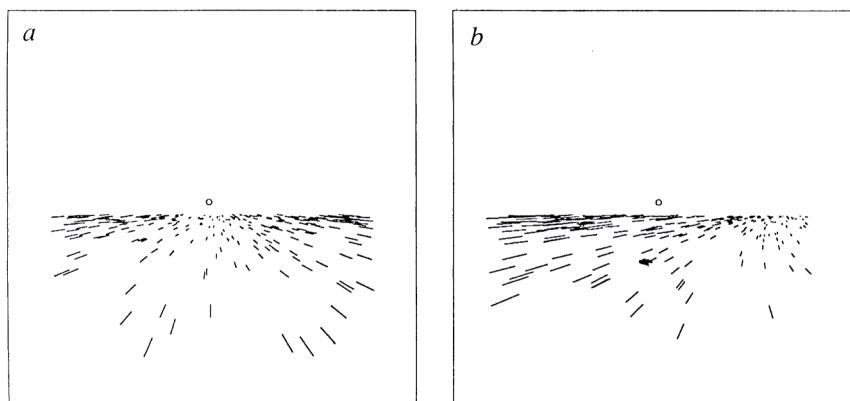
048. **Continuidade** – A representação da linha *skyline* é a demonstração mais corrente deste efeito. Em lugar dos diversos edifícios se definirem isolada e sequencialmente, esta linha representa mais o limite entre o céu e o edificado, em lugar de cada objeto. A sua representação ilustra a abstração da parte em função do todo. Entende-se este efeito pela continuidade do fluxo em lugar da interrupção.



049. **Forma fechada** – O esquisso terá, desde sempre, retirado partido da tendência perceptiva de tentar fechar ou completar formas e objetos que não se encontram completos. Em termos processuais facilita a execução reduzindo tempos com determinação de juntas e cruzamentos de linhas.

3.2. Campos vectoriais: a sensação da direção e a experiência do fluxo ótico

Entendemos que se pode estabelecer uma relação entre a matéria do princípio de “Destino Comum” (Gestalt) (fig.046) com a estabilidade perceptiva e a noção de “Fluxo Ótico” (*Optic flow*)¹⁵¹, na perspectiva dos Gibson¹⁵² sobre a percepção. James e Eleanor Gibson estudaram a percepção do ponto de vista de um indivíduo que se relaciona de uma maneira dinâmica com o seu ambiente, contrapondo os estudos da percepção realizados através da observação de imagens estáticas. Designando a perspectiva como uma abordagem ecológica, estudaram o comportamento do indivíduo conduzindo um automóvel ou a aterrar um avião.

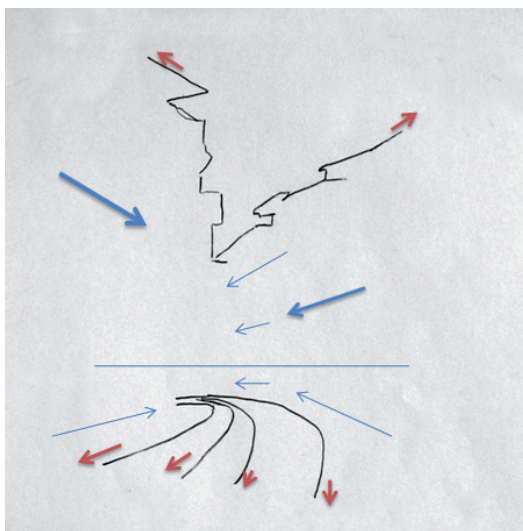


050. “Fluxos óticos de um observador em movimento no plano do pavimento. a) Campo de fluxo para um movimento de translação; o observador moveu-se em frente mantendo o olhar num ponto fixo. (...) b) Campo de fluxo para translação mais rotação; o observador moveu-se para a frente enquanto seguia um objeto que se deslocava da esquerda para a direita.(...)” ROYDEN, C. [et al.] – The perception of heading during eye movements. *Nature*. Vol. 360, (1992), p. 583.

151. Cf. EDWARDS, M. – Common-fate motion processing. *Vision Research*. Vol. 49, nº 4, (2009), p. 429–438.

152. GIBSON, J. J. – *The Ecological approach to visual perception*, p. 123.

No artigo por nós publicado em 2009 na revista *PSIAX*, “Lugar e objecto como circunstância do esquisso”, abordou-se a pertinência da sensação da direção, dos fluxos lineares com o intuito de corrigir o posicionamento da linha do horizonte em função da experiência de tensão na organização dos objetos no espaço. A tensão seria proposta a partir da relação do desenhador com o espaço onde as forças, dentro de um princípio de continuidade, se organizavam desde fora do campo visual até ao ponto de fuga, presente ou ausente no desenho e vice-versa.



051. Figura ilustrativa do artigo “Lugar e objecto como circunstância do esquisso”.

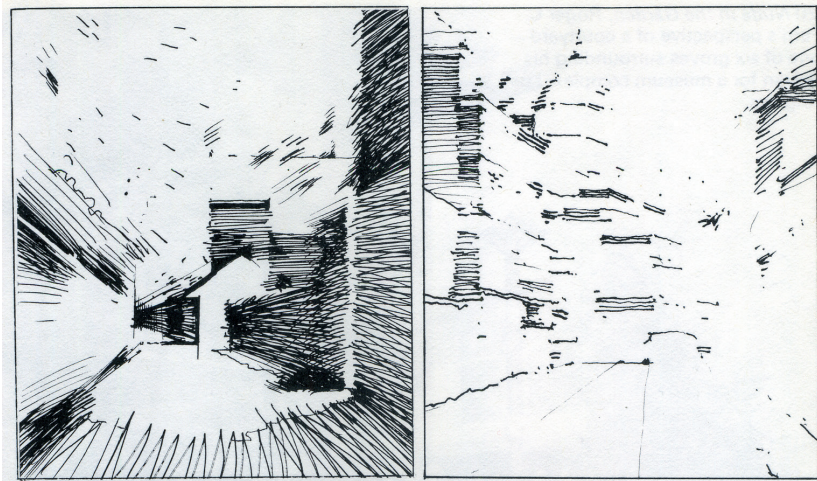
“Na continuidade da ideia de dinâmica textural, deve o desenhador sentir que essas forças se distribuem de si para fora em direcção à profundidade e vice-versa numa forma de diálogo com a sua movimentação no espaço e na procura de outras tomadas.” DUARTE, M. B. – Lugar e objecto como circunstância do esquisso. *PSIAX*. Porto: nº 1, série II (2010), p. 32.

Contrariando o carácter monocular e estático do desenho deve considerar-se que o desenhador e particularmente o seu olhar não param. O olho não se fixa, encontrando-se em movimento sacádico pelo campo visual. Sobre o suporte do desenho acontece o mesmo: o olho percorre-o inúmeras vezes durante um traçado. Portanto, admitir que o desenho é estático apenas remete para a situação singular de o desenhador se encontrar aparentemente parado num local a realizar o desenho, que a imagem resultante não está animada em si ou cujo traçado não propõe uma ação ao observador. Logo, deve considerar-se um efeito relativo à experiência visual que, apesar do observador não se encontrar em movimento, ocorre pelo movimento ocular. Não se trata diretamente do fluxo ótico que resulta do efeito radial de olhar para um ponto de destino (onde não existe fluxo), mas das transformações através da aceleração dos objetos na periferia do campo visual, no seu rápido desaparecimento. Se a direção visual ajuda a determinar um ponto referencial em torno do qual se organiza a convergência da imagem, esse ponto corresponde ao centro do fluxo ótico, embora o desenhador não se desloque o seu olhar move-se em

torno desse ponto. Como consequência, os objetos na periferia do centro visual estarão menos estáveis, sendo deixados para uma segunda fase do desenho, quando o fluxo não é compensado através da experiência.

Este caso questiona os estudos sobre a percepção na produção de imagens, nomeadamente desenhos, pelo facto de não se considerar a sugestão do movimento quando o observador se encontra imóvel. O ponto de vista principal (central) é apenas uma referência para a fixação do enquadramento, uma questão conceptual. A partir daí o olhar desloca-se quer na observação do ambiente e produção do desenho, quer na observação do desenho realizado. Apesar de o desenhador não se movimentar, o seu olhar informa-o¹⁵³ sobre a relação com o ambiente, e essa informação pode ser articulada para controlar o seu posicionamento e orientação dos objetos no ambiente.

O aproveitamento deste tipo de informação requer uma aprendizagem ou sensibilização para a sua existência. O facto de um desenhador em iniciação começar um desenho pelo centro da composição pode ocorrer quer devido à estabilidade que proporciona quer à falta de controlo sobre a informação periférica mais fugaz. A utilização da tensão da direção ou do fluxo linear numa fase inicial permite um arranque controlado para o esquisso, pela definição da organização espacial.



052. Representação do fluxo da tensão dinâmica.
PORTER, T. – *How Architects Visualize*, p. 75.

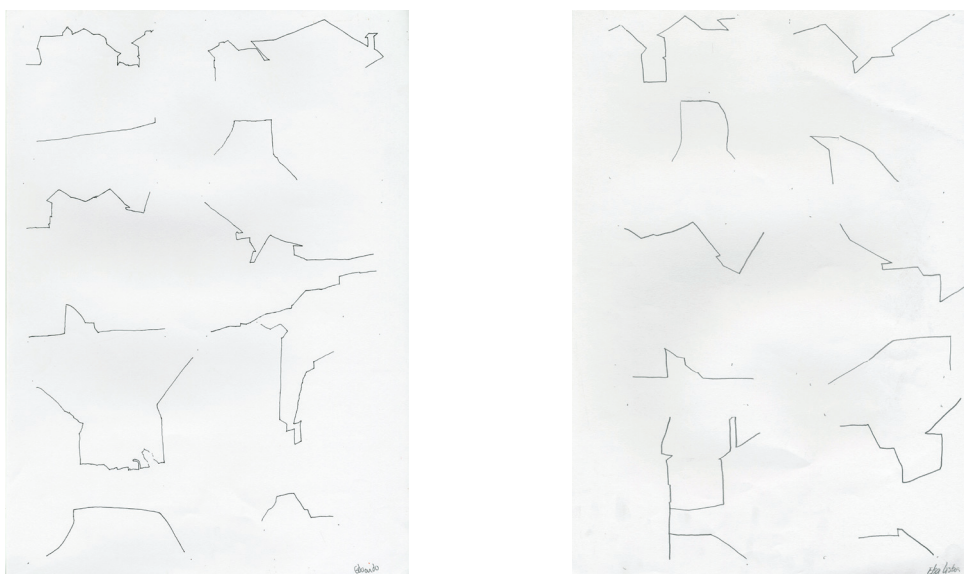
Tom Porter designou estes desenhos por “exploração da dinâmica horizontal”. Nos dois casos, o fluxo da tensão dinâmica aponta tanto para o ponto de fuga localizando o observador no espaço (desenho à direita), como para a fuga no sentido do percurso do olhar (desenho à esquerda). Enquanto o primeiro descreve um movimento a realizar pelo desenhador, o segundo descreve sumariamente a organização das formas no espaço.

153. E. Bruce Goldstein refere-se a este tipo de informação como *Self-Produced Information*. GOLDSTEIN, E. B. - *Sensation & Perception*, p. 155.

3.3. A percepção do espaço: estrutura física e semântica

Na realização do esquisso em ambiente urbano, quando o distanciamento face aos objetos permite uma relação de profundidade visível, o desenhador é sensível a uma estrutura que relaciona a massa dos edifícios com o fundo, o céu e o plano do pavimento. Num momento posterior do traçado, descreve o espaço de representação criado, identificando algumas características dos objetos. O primeiro momento é demonstrativo dos mecanismos da percepção espacial, implicando a configuração do campo visual, com repercussões no enquadramento do desenho [ver cap. VI, 4.]. Alguns exercícios, praticados no âmbito da percepção espacial, são orientados para a simplicidade da demarcação de grandes fronteiras (fig. 053, 054), para a percepção da profundidade e para a disposição dos volumes no espaço, com uma focagem particular na interseção dos volumes com pavimento, com o céu (*skyline*) e outros objetos elevados (fig. 048). Essa interseção ou reentrância dá a noção de que o fluxo espacial pode expandir-se além das zonas visíveis propondo, como no caso da *visão serial*, a realização de um percurso que incita a descoberta [ver cap. VI, 7.].

101

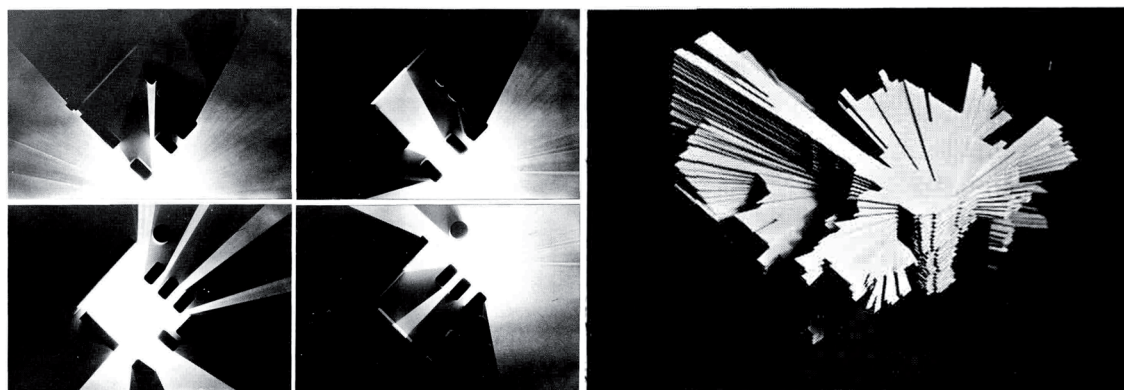


053. e 054. Desenho de conteúdo urbano através da seleção de linhas de fronteiras pertinentes. Exercício de introdução à percepção do espaço realizado por estudantes do MIARQ/EAUM (2014).

Aquilo que, de maneira intuitiva, o desenhador realiza na maioria das representações da paisagem poderá encontrar uma explicação paralela nos estudos de Aude Oliva [et al.]¹⁵⁴. Estes investigadores descrevem duas formas de representação que a nível estrutural,

154. OLIVA, A. [et al.] – Representing, perceiving, and remembering the shape of visual space. In HARRIS, L. R.; JENKIN, M. R.M (ed.) – *Vision in 3D Environments*, p. 308-334.

através da geometria do espaço físico, são designadas por *isovist*¹⁵⁵ (sem tradução para a língua portuguesa) (fig. 055) e *spatial envelope* (envolvente espacial) (fig. 056).



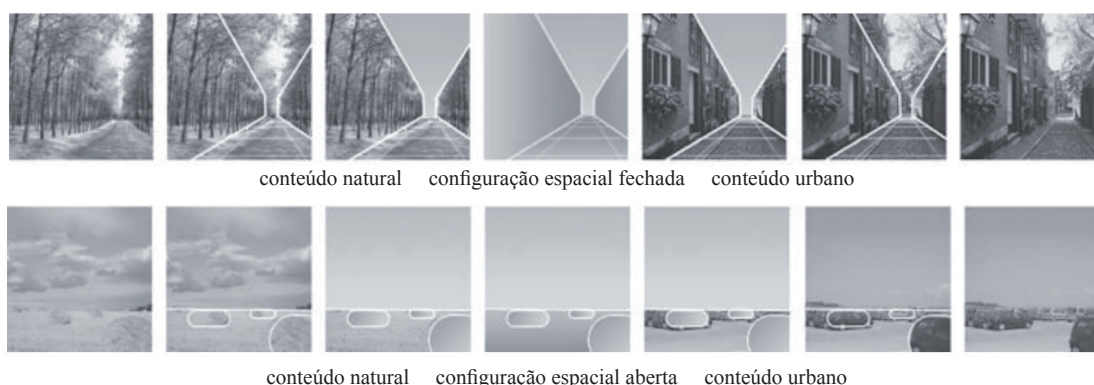
055. Produção analógica de *isovists*.

Quatro imagens produzidas através de um ponto de iluminação no modelo variável (o foco representa o observador) (esq.).
Uma imagem do modelo tridimensional (dir.). BENEDIKT, M. L. – To take hold of space: isovists and isovist fields. *Environment and Planning B*. (1979) p. 55.

A *isovist* propõe a exploração e representação do espaço através da percepção do volume a partir de um determinado ponto de vista, tendo como intuito determinar a forma do espaço a partir da sensação de oclusão. Nas imagens mostradas (fig. 053, 054) pode observar-se essa sensação, quer na linha do pavimento quer na *skyline* geralmente mais recortada. Com referência no desenhador, o seu ponto de vista é fundamental para configurar esta sensação e as características da superfície. A correta percepção do todo realiza-se num conjunto de experiências cumulativas, sendo que, os autores referidos consideram uma forma poligonal (e as suas características: área, oclusão do perímetro, variação e enviesamento) em projeção no pavimento suficiente para caracterizar a experiência do espaço: oclusão, compactação, espacialidade, convexidade ou denteado e abertura. Porém, apesar da noção de que os volumes se erguem de um espaço matricial vazio, no decurso do nosso estudo é possível julgar que, em lugar de considerar um polígono, seria mais vantajoso considerar um volume poliédrico. Na verticalidade da volumetria, a percepção pode ser confirmada ou contrariada através de um denteado vertical.

Quando se refere a representação através da envolvente espacial observa-se a configuração geral do conjunto das formas, correspondendo o espaço tridimensional a uma divisão num plano bidimensional, capaz de conter os conjuntos observados. Este *layout* organizativo permite retirar informações sobre algumas características do espaço como perspectiva, dimensão, profundidade dominante, abertura e grau de natureza.

155. O termo *Isovist* foi introduzido por Clifford Tandy em 1967. Ver TANDY, C. R. V. – The isovist method of landscape survey'. In MURRAY, H. R. (ed.) – *Symposium: Methods of Landscape Analysis*, p. 9-10. O tema foi amplamente desenvolvido por Michael L. Benedikt.



056. Ilustração esquemática. Definição de imagens pelo traçado do seu *layout* e conteúdo.
OLIVA, A. [et al.] – *op. cit.*, p. 314. (nossa tradução).

As imagens anteriores (fig. 056) demonstram a possibilidade de conceber o espaço através da mínima informação necessária. Comparativamente à *isovist*, o esquema pode ter em conta outro tipo de características do espaço, além da configuração geométrica. Como exemplo, a cor, a textura, a variação de valor podem definir áreas significativas e serem consideradas para otimizar a representação. Numa representação esquemática, o grau de abertura pode implicar uma variação na percepção da perspetiva, no qual quanto mais fechado mais dependente da variação da dimensão na profundidade e quanto mais aberto mais dependente da textura e do efeito atmosférico:

The isovist describes the visible volumes of a three-dimensional space, while the spatial envelope captures layout and content features from a two-dimensional projected view. In these theories, space is a material entity as important as any other surface, such as wood, glass, or rock. Space has a shape with external and internal parts that can be represented by algorithms and quantitative measurements, some of which are very similar to operations likely to be implemented in the brain. These approaches constitute different instances of a space-centered understanding of the world, as opposed to an object-centered approach¹⁵⁶.

Esta relação entre o desenhador e o espaço enquadra-se num nível primário de processamento visual. Os desenhos resultantes possuem uma aparência comum, pressupondo a existência de uma transversalidade entre os desenhadores para a análise da elementaridade espacial. A atenção que o desenhador pode dedicar a aspetos do ambiente tornados significativos confere um fator diferenciador, configurando a moldura semântica individual através da qual pode observar-se uma certa escolha, preferência ou ênfase, por temas, objetos, pormenores, luminosidades entre outros aspetos [ver cap.V, 3.]. Esta disposição envolve o tratamento do estímulo visual em processos mais avançados além da área do córtex visual.

Julga-se possível que o nível de opções que configura a estrutura elementar pode decorrer do córtex visual, no entanto remete-se ainda para processos anteriores como a

156. OLIVA, A. [et al.] – *op. cit.*, p. 137.

configuração do *modo* e a experiência associada ao acto do desenho. O *modo* do esquisso estará associado a idiossincrasias percetuais que se refletem no processo de desenho. Porém, será difícil definir até que ponto os percetos subjetivos podem sofrer alterações na sua representação ao nível do córtex visual. Aspetos como a dimensão do objeto, a sua cor, intensidade, valor emocional ou memória que se detém, podem alterar a percepção primária do estímulo. Neste sentido, a representação do carácter semântico do espaço, relativo a cada desenhador, estará associado a uma maior participação na configuração do *modo* dos processos avançados de processamento descritos neste capítulo [ver 6.4].

3.4. A percepção da profundidade: pistas percetuais e relevância no esquisso

104

As pistas sobre a profundidade do ambiente são tomadas no desenho como elementos estruturais do sentido do espaço e da hipótese de simular as três dimensões a partir de um registo bidimensional. A constante adaptação relativamente à locomoção e ao conhecimento do contexto permite estabilizar a percepção das dimensões e da forma dos objetos. Isto é, apesar de com a aproximação os objetos parecerem maiores, eles mantêm a mesma correspondência com o contexto envolvente. Similarmente, apesar de um objeto poder alterar a sua aparência, quer por movimento próprio quer pelo do observador, ele será o mesmo e não outro diferente. Estas e outras assunções de estabilidade (fig. 057) [ver 2., D. Cooper], do nível mental ao da imagem retiniana, representam as pistas mais pertinentes para o início do desenho. Num desenho rápido, aquilo que nos primeiros momentos não se descortina será abandonado.



057. Esquema explicativo sobre a representação elementar da profundidade, retirado de um manual de Hans Daucher.
MOLINA, J. J.G. [et al.] – *El Manual de Dibujo*, p. 309.

No entanto, existem outras características relativas ao ambiente que estabelecem regularidades e que, sendo do conhecimento geral, facilitam a percepção, ao nível físico e

semântico¹⁵⁷. A organização formal dos objetos tende a ser favorável à sua percepção. No espaço edificado existe uma profusão de linhas verticais e horizontais, as quais são mais facilmente reconhecíveis do que as oblíquas. A coloração dos objetos na proximidade tende a ser menos homogênea que na profundidade do ambiente, e a luminosidade tem um percurso tendencial de cima para baixo. No caso da regularidade semântica, o observador lida com a expectativa da relação entre os objetos presentes no contexto e as funções que normalmente nele se desempenham. Portanto, no caso da presença de um objeto inusitado para um determinado espaço, é-lhe dedicada uma atenção particular, podendo tornar-se uma marca pertinente do contexto, um ponto de referência (*landmark*).

As pistas relativas à profundidade variam consoante a aproximação ou o afastamento dos objetos face ao observador. O desenho impõe um momento idealizado através do qual a imagem (enquadramento) é fixa, portanto não são contemplados quaisquer indícios associados ao movimento, como o erro de paralaxe. Excluem-se também as pistas associadas à binocularidade tanto de convergência como de disparidade ocular. Quanto à convergência, os olhos centram-se numa zona de conforto do campo visual e, em geral, os objetos do primeiro plano não se encontram muito próximos. Quanto à disparidade, a discrepância pelo distanciamento da direção dos olhos é contornada pela acentuada monocularidade do desenho de espaço, derivada do afastamento do desenhador face aos objetos.

Na figura 046, ao apresentar a lei do destino comum, foi dada a sentir a convergência das linhas para o horizonte. Este sentido de convergência, que denuncia a profundidade, é contrário à divergência da proximidade (fig. 051). O espaçamento entre as linhas horizontais é, neste caso, coerente com a variação da dimensão relativa e com os atributos da textura. Desta maneira, seguindo a noção de que o ambiente se apresenta como uma superfície texturada, as pistas relativamente à profundidade sofrem o efeito da difusão lumínica, correspondente à densidade atmosférica, combinando o grau de definição dos objetos com a gradação textural e a variação da dimensão. No entanto, pela leitura do ambiente como superfície será importante enfatizar o efeito de oclusão. A oclusão não é uma ilusão mas sim uma diferente camada de profundidade, portanto a velocidade do gesto e a representação bidimensional tendem a diluir este efeito.

157. GOLDSTEIN, E. B. – *Sensation and Perception*, p. 111.

3.5 Percepção de contornos, de fronteira, dos limites

Il s'avère donc que les contours ne sont pas des délimitations inertes qu'ils semblent être lorsqu'on les considère comme de simples propriétés des objets physiques. Physiquement parlant, une ligne sur une feuille de papier est effectivement chose morte, tout comme l'arête, le contour ou la surface séparant un bâtiment de l'espace qui l'entoure. L'image perceptive de ces lignes, contours et surfaces, cependant, est un produit du système nerveux et dans cette mesure elle est résultante hautement dynamique des forces antagonistes que je tente de décrire¹⁵⁸.

106 Do ponto de vista do regime gráfico do esquisso, o contorno refere-se à linha última que possibilita a separação entre duas áreas contrastantes entre si. Por este prisma e caso não seja relevante representar esta diferença, não se estabelece o limite. Reconhece-se difícil a possibilidade de criar uma linha estrutural que seja um contorno; no entanto, na geometria mais elementar a linha perimetral é a estrutura da figura. O interesse pelos contornos mostrou-se nos princípios da Gestalt através das relações entre a figura-fundo (fig.045), similaridade (fig.047) e boa continuidade (fig.048)¹⁵⁹, prendendo-se com a necessidade de isolar o objeto de atenção e de o identificar. Quando nos referimos ao processo da visão, a percepção do limite adquire evidência pelo facto de ser através do limite que se potenciam os contrastes e simultaneamente se economiza esforço no entendimento daquilo que não lhe pertence. Portanto, pensar no contorno de uma maçã poupa o esforço de observar a sua textura e cor, além de outras inferências que podem estar ligadas a experiências fenomenais de qualidade relacionadas com a estética do gosto.

Com efeito, o contraste espacial visual distingue-se pela diferença de brilho e cor entre superfícies, nomeadamente a variação da intensidade luminosa e a cor através de superfícies adjacentes. Esta distinção não se realiza em casos específicos de isoluminância e isocromia entre superfícies. Trata-se de uma comparação percetual que se efetiva pelas características funcionais dos circuitos laterais de inibição do sistema visual. Isto é, a capacidade de um neurónio estimulado inibir a ação dos neurónios vizinhos, assumindo virtualmente a sua diferença. Assim, a área adjacente aos limites das formas é suprimida pelo referido sistema. As superfícies adjacentes são normalmente preenchidas com o tipo de informação captada primeiramente no reconhecimento do limite.

158. ARNHEIM, R. – *Dynamique de la Forme Architecturale*, p. 79.

159. Cf. MILNER, A. D.; GOODALE, M. A. – *The Visual Brain in Action*, p. 139.

No desenho de J. S. Cotman pode observar-se como a variação luminica das superficies e a definição do seu recorte permitem uma separação entre as formas. Os olhos detêm-se nos limites que evidenciam os maiores contrastes, permitindo uma identificação mais assertiva.

058.
John Sell Cotman,
Durham, c.1805
Tate



Estas informações sobre percepção dos limites podem relacionar-se com o esquisso sem contrariar as disposições relativas à textura que seguidamente se apresentam. Os limites, em geral, determinam o início e o termo das manchas de textura. O carácter funcional da deteção do limite permite focar a atenção na identificação da forma e na energia que se transpõe para o registo. O traçado de limites e contornos, que percecione e regista contornos, dirige a atenção para duas realidades distintas. Por um lado, o contorno identifica a entidade como objeto distinto e circunscrito; por outro o contorno tende a fundir os objetos pela relação de pertença comum entre ambos. A rivalidade de limites (e a consciência da sua existência) é um fenómeno percetivo pertinente para uma correta percepção da vista antes da representação. Também para diminuir o tempo de representação, evitando a sobreposição de linhas, senão fisicamente, pelo menos mentalmente. A contrariedade maior será realizar, num desenho rápido, um contorno objeto a objeto. Para que se efetive a percepção da continuidade, não só entre a forma e o fundo, mas também entre os vários elementos que compõem a forma, será necessária uma predisposição que antecipe esta representação. Este estado fomentará a percepção da totalidade da imagem, em lugar de uma construção aditiva.

Transpondo para o espaço tridimensional, Rudolf Arnheim¹⁶⁰ refere pertinentemente que esta continuidade e rivalidade de contorno nem sempre se observa no plano bidimensional do espaço, ou seja numa continuidade de alçados, mas por vezes na sobreposição de edifícios e outras construções que se sobrepõem ou justapõem na profundidade. Parece inequívoco que um objeto isolado terá sempre uma identidade mais afirmada que quando sobreposto, mas mesmo neste caso a percepção de mais do que um plano do mesmo edifício pode gerar dúvida sobre as suas partes, sobretudo se as características da textura forem diferentes, o que geralmente acontece como consequência da distorção ótica.

160. "En Architecture, la situation se complique du fait que les surfaces en jeu ne se touchent pas dans un même plan mais bien dans un espace tridimensionnel." ARNHEIM, R. – *op. cit.*, p. 82.

3.6. O limiar da interpretação e o “reconhecimento por componentes”

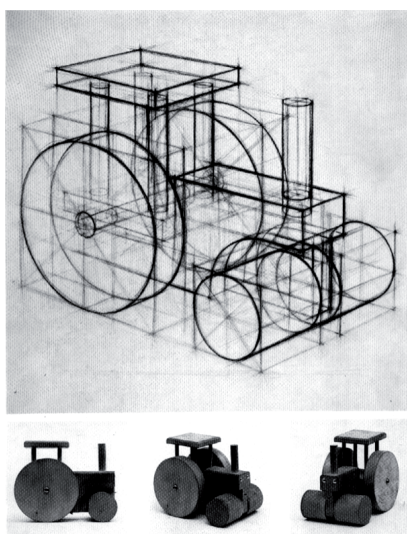
O reconhecimento dos objetos dispersos pelo ambiente, a partir das imagens retinianas, continua a ser alvo de investigação e compreensão. Enquanto pela via da neurociência o estímulo tem tendência a ser cada vez mais decomposto, isolando-se a partícula sensível e comunicante, no caso da psicologia a relação com o universo formal é um dos meios para especular sobre a dimensão cognitiva. Imagens como a apresentada para demonstrar o princípio da forma fechada (fig. 049), talvez estejam distantes daquelas que podem elucidar sobre o problema do reconhecimento. No entanto, a possibilidade de formular algum sentido a partir dessa imagem permite, a partir de uma representação simplificada e omissa, lançar pistas para uma especulação sobre o tipo de formas que se articulam nesse espaço. Seguramente que sobre cor nada se encontrará (pelo menos no sentido de reflexão da luz pela superfície dos objetos) e sobre a volumetria dos objetos também muito pouco. Se por um lado é possível reconhecer um objeto paralelepípedo na direita do desenho, a restante mancha de linhas não configura sólido algum. Pela memória da experiência em contextos urbanos, mais ou menos similares, pode propor-se mais edifícios em perspectiva, algum arvoredo e mobiliário ou sinalização urbana, isto sem conhecer o espaço em questão. Neste caso o contexto é determinante, pois qualquer fragmento isolado não traria o mesmo sentido.

O que aqui se descreve evidencia a diferença entre o tipo de observação do espaço enquanto conglomerado de objetos cuja definição é incomportável e uma atenção particular a um objeto. Apesar do seu limite pouco definido, o edifício localizado na direita do campo visual foi alvo dessa atenção, que observou a sua configuração e rapidamente a identificou com um sólido paralelepípedo. Os restantes objetos não tiveram o mesmo reparo e esta ação determinou um movimento hierárquico correspondente à profundidade da imagem. Em 1987, Irving Biederman apresentou uma teoria para o reconhecimento de objetos, designada por “Recognition-by-Components (RBC)”. A teoria, baseada mais na experiência sensível (*bottom up*) do que na inferência cognitiva (*top down*), propõe a segmentação dos objetos em componentes geométricos simples e a sua relação com as propriedades das arestas. Esta formulação procura a estabilização da imagem, através de invariantes (propriedades não acidentais), e a obtenção de uma percepção mais estável. Nesta dualidade entre objeto e massa I. Biederman refere o seguinte:

There is a restriction on the scope of this approach of volumetric modeling that should be noted. The modeling has been limited to concrete entities with specified boundaries. (...) By contrast, mass nouns are concrete entities to which the indefinite article or number cannot be applied, such as water, sand, or snow. (...) We conjecture that mass nouns are identified primarily through surface characteristics such as texture and color, rather than through volumetric primitives¹⁶¹.

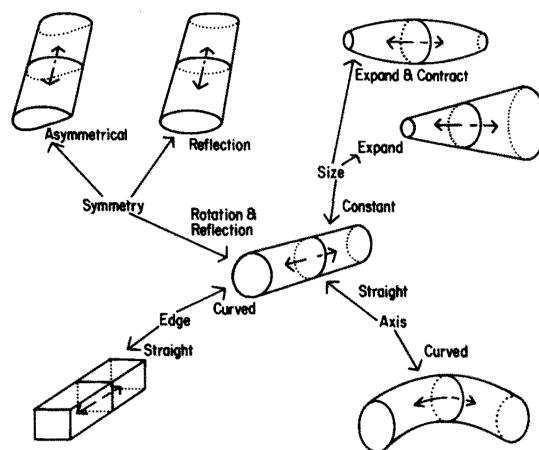
161. BIEDERMAN, I. – Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding. *Psychological Review*. Vol. 94, n.º 2 (1987), p. 115-147.

No desenho de observação do ambiente, caso uma ou um conjunto de entidades não sejam valorizados, será difícil encontrar pontos de referência que permitam simultaneamente identificar e contextualizar semanticamente a composição. Um reconhecimento por componentes será tanto mais eficiente quanto maior for o tempo para a realização do desenho e a possibilidade de articular a informação sensível com aspectos conceituais sobre a construção de formas artificiais (fig. 059). Entre esses aspectos encontra-se o traçado, acompanhado por uma representação das invisibilidades, de forma a garantir correção formal e espacial, bem como constância (orientação e proporção) entre formas. No entanto para I. Biederman, a indagação sobre a transparência não é uma condição fundamental na percepção da forma (fig. 060).



059. Exercício de desenho de objetos orientado por Manfred Maier, H.P. Sommer e P. Stettler, no Curso Preparatório da Escola de Artes e Ofícios de Basileia. (1966-1975).

MAIER, M. – *Procesos Elementales de Proyección y Configuración*, p.24.



060. “Ilustração de como variações em três atributos de uma secção (arestas curvas vs. Rectas; dimensão constante vs. expandido vs. Expandido e contraído; simetria por rotação e espelho vs. Simetria por espelho vs. Assimétrica) e uma das formas do eixo (Recto vs. Curvo) podem gerar um conjunto generalizado de cones diferindo de em propriedades não acidentais.” BIEDERMAN, I. – *op. cit.*, p. 122.

No desenho de observação, para certificar a veracidade dos elementos presentes no ambiente (*veridical perception*¹⁶²) será necessário criar expectativa sobre a interpretação do traçado para que se dê um fenómeno de recuperação (reificação gestaltica) das marcas presentes no desenho, determinando o seu sucesso pela facilidade com que a ação se alcance. No entanto, é importante refletir sobre a eficácia do desenho linear para a caracterização da superfície. Esta reconhecimento por componentes é enfatizada por uma linha de contorno ou fronteira que indicia os limites da superfície, formando os planos

162. O mundo é como parece ser. SOLSO, R. – *The psychology of Art and the Evolution of the Conscientious Brain*, p. 68. No entanto também existe o conceito de *Non-veridical Perception* quando relacionada com a discrepância sensorial ou cognitiva entre a percepção subjetiva e o mundo real. MARTINEZ-CONDE, S.; MACKNIK, S. L. – *Nonveridical Perception*. In GOLDSTEIN, E. B. (ed.) – *Encyclopedia of Perception*, p. 637.

relativos às faces do objeto. No entanto, quando importa mais a definição da superfície que o limite dos objetos *per se*, as características relevantes serão outras como o brilho, a cor e a textura. Porém, a eficácia da linha monocromática para definir estas características de maneira rápida é reduzida; melhora, no que respeita à cor e diferenças cromáticas (atuando com maior relevo na proximidade); ótima, no caso do brilho, em que a variação luminosa pode corresponder à interrupção da linha; e melhor ainda, no caso da textura.

Assim, em lugar de se considerar a singularidade dos objetos únicos para efeitos de percepção ou representação, relembremos os princípios da Gestalt que propõem o agrupamento de objetos com características similares. Os grupos formados constituem o novo objeto que se articula com a experiência da superfície. Desta maneira, a dificuldade de converter as propriedades de cada objeto em linha é harmonizada. Remetendo para o desenho mostrado (fig. 047), observa-se que a identificação ou o acesso ao objeto é mais fácil quando existem formas descritas ou circunscritas, do que quando a mancha linear caracteriza a superfície de forma mais genérica. Aproveitamos o facto de I. Biederman deixar em aberto a percepção das características da superfície para considerar a formação de grupos como produção de textura:

The preceding account should not be interpreted as suggesting that the perception of surface characteristics *per se* are delayed relative to the perception of the components but merely that in most cases surface cues are generally less efficient routes for primal access¹⁶³.

3.6.1. Um exercício de reconstrução

O supracitado estudo de I. Biederman empreendeu também a tarefa de parametrizar a capacidade do observador para nomear objetos de cuja representação foram apagados os contornos. Nele foram eliminados tanto zonas médias dos segmentos como vértices, concluindo que em ambos os casos quanto maior fosse a percentagem de eliminação de contornos, mais difícil seria a identificação do objeto. No entanto, a remoção de vértices ou cruzamentos de linhas mostrava ter um efeito dificultador superior no preenchimento da forma. No caso da produção de desenhos rápidos, o grau de eliminação do conteúdo gráfico depende da arbitrariedade relativa ao regime, não sendo desejável nem quantificável estabelecer um rácio de comparação entre o desenho e o referente. No desenho (fig. 047) é possível observar a falta de concorrência das linhas e também a interrupção nos segmentos. Ainda, a não produção de componentes ou partes dos objetos que constituem

163. BIEDERMAN, I. – *op. cit.*, p. 133.

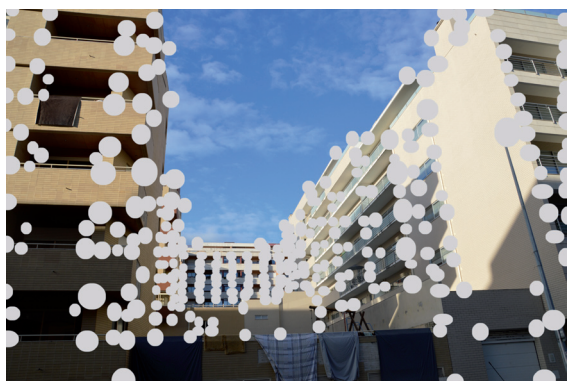
o campo visível ou uma grande arbitrariedade entre linhas que estão completas e outras encurtadas. São variáveis não quantificadas porque tal atrasaria o processo de registo, mas fazem parte de um modo intuitivo de representação do real e, eventualmente, atuam como processo de reconhecimento da realidade.

A importância das junções entre linhas é amplamente enfatizada pelos cognitivistas, no sentido em que a de qualidade da percepção e representação dos ângulos e da sua concorrência ou tangência permite interpretações sobre o desenvolvimento do desenhador. Tanto Peter Van Sommers¹⁶⁴ como John Willats¹⁶⁵ referem os diversos tipos de junções e a capacidade para, de acordo com a relação do observador com o objeto a partir de um ponto de vista, gerar superfícies corretamente orientadas em sistemas projetivos ou superfícies curvas possíveis. No caso do traçado rápido do esquisso, não há uma necessidade real para delimitação ou determinação absoluta da superfície. Por tal, as junções são observadas como os pontos notáveis a partir dos quais se localizam as formas no espaço e permitem iniciar um conjunto de correlações entre si. Por sugestão do trabalho de I. Biederman, realizou-se um exercício de desenho a partir de uma imagem (fig. 061a), na qual foram eliminados aspetos que não se referiam a junções. Os desenhos foram realizados por estudantes do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho [ver dados sobre experiências no Anexo 1].

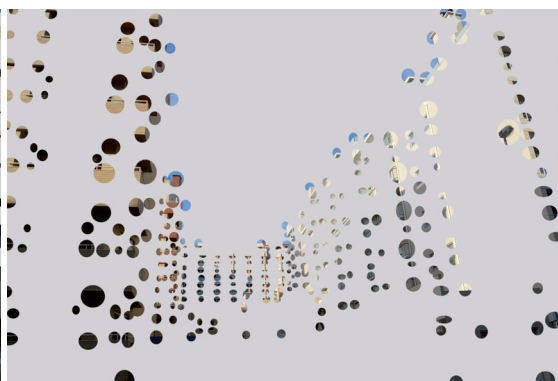
Observando as figuras seguintes (061, 061a) pode notar-se que existem diferenças acentuadas entre a eliminação das junções ou das arestas que a elas se dirigem. Ao eliminar as junções pode observar-se uma maior área relativa aos objetos; no entanto, essa área é menos significativa no que diz respeito às qualidades descritivas da forma. Quando apenas as junções são visíveis, é mais difícil apropriação do sentido de massa mas existem vantagens na descrição das formas. Reconhecendo a importância da junção na economia perceptiva, os olhos percorreram menos a imagem da figura 061a do que a 061, no sentido em que o importante é o que está presente:

164. VAN SOMMERS, P. – *Drawing and Cognition*, p. 43.

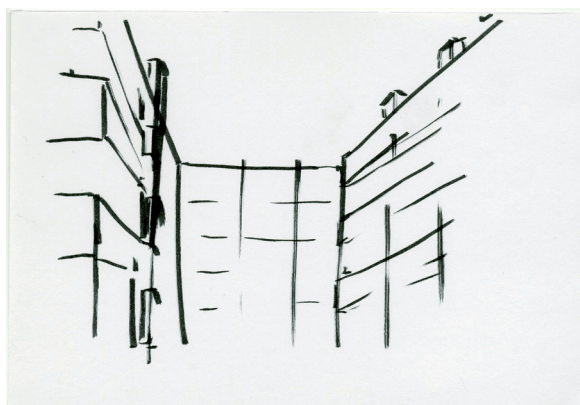
165. WILLATS, J. – *Art and representation*, p. 115.



061. Fotografia do espaço urbano com junções obliteradas



061a. Fotografia de referência com junções presentes e ligações obliteradas



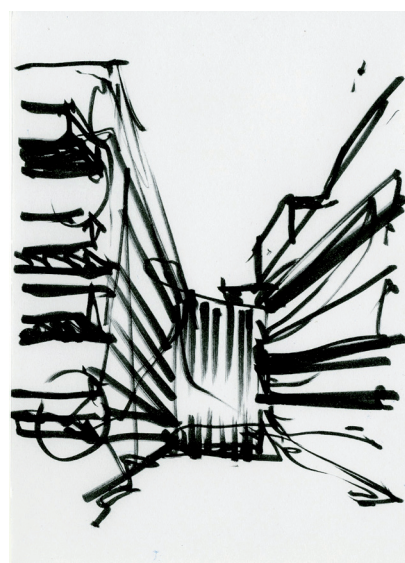
062a. Desenho realizado pelo participante na experiência.



062b. Desenho realizado pelo participante na experiência.



062c. Desenho realizado pelo participante na experiência.



062d. Desenho realizado pelo participante na experiência.

Os desenhos designados por 062a-d foram realizados tendo como referente a figura 061a e demonstram vários níveis de interpretação da imagem. Perante a ausência de informação a perplexidade inicial atrasou o registo, no entanto a capacidade para produzir uma resposta rápida variou entre a análise dos elementos presentes e o trabalho a partir de uma certa expectativa sobre a imagem de base. Em 062a a análise das junções

permitiu organizar um traçado ordenador simplificado, com uma distinção evidente entre os edifícios e o céu. Em 062b, foi privilegiada a interpretação por continuidade, em lugar de uma apropriação do geral. Como resultado mais evidente, destaca-se a ausência de informação no plano inferior do suporte. Em 062c o trabalho recaiu na experiência direta da junção como marca. Em vez de se analisar o valor de visualização dos edifícios, a junção é uma marca a partir da qual se pode vir a organizar informação. Neste caso, a determinação formal é baixa, salientando-se a avaliação do posicionamento e concentração das marcas. O desenho resultante indicia a organização dos edifícios sem existir uma preocupação com a delimitação de superfícies, as junções formam uma textura, uma rede de pontos. No desenho 062b, após uma observação inicial bastante rápida, foi realizado um traçado com base na expectativa sobre o que poderia estar oculto entre os diversos pontos. Entende-se neste caso que as junções foram tidas em conta não no sentido de se determinar a sua posição mas como ponto de referência para organizar tensões entre si.

Julga-se que com facilidade se poderia alcançar o resultado de 062b a partir da observação da figura 061. No entanto partindo da redução da informação à qual se dedica atenção para organizar o traçado e, observando o desenho 062d, pode concluir-se que o conhecimento das formas e a capacidade de as organizar criativamente constitui uma mais-valia para este tipo de representação, através da promoção de um sentido positivo e confiança nas decisões tomadas no esquisso.

4. A identificação do campo visual como reconhecimento da textura

Ao observar o desenho na fig. 062c propomos o recurso a uma textura como forma de reconstrução dos objetos no campo visual. No esquisso de memória, a produção de nebulosas gráficas pretende a recuperação de indícios e o realizar de correspondências na configuração de formas. Embora no esquisso de observação o referente possa ser consultado, o momento de produção implica um distanciamento momentâneo para o trabalho da memória perceptual¹⁶⁶ ou para configurar algo que não foi observado em profundidade.

No conhecido trabalho de V.S. Ramachandran e Sandra Blakeslee *Phantoms in the Brain* há uma referência particular à capacidade de completar objetos, cores ou texturas pelo indivíduo:

166. No capítulo seguinte serão tratados aspetos relativos à memória no processo de desenho. No entanto, salienta-se a distinção entre memória perceptual e conceitual no desenho, como uso da memória ao serviço da reconstrução da realidade sensorial ou da memória/imaginação na reconstituição de um ambiente não observado. “An important distinction must be made between perceptual and conceptual completion. To understand the difference, just think of the space behind your head now as you are sitting on your chair reading this book. You can let your mind wander, thinking about the kinds of objects that might be behind your head or body. Is there a window? A Martian? A gaggle of geese? With your imagination, you can “fill in” this missing space with just about anything, but since you can change your mind about the content, I call this process conceptual filling in.” RAMACHANDRAN, V. S.; BLAKESLEE, S. – *Phantoms in the Brain*, p. 103.

It makes sense that the brain should be especially skilled at completing gaps when dealing with continuous surface textures and colors but not when dealing with objects. The reason is that surfaces in the real world are usually composed of uniform “stuff” or surface texture-like a block of grainy wood or a sandstone cliff-but there is no such thing as a natural surface made up of large alphabetical letters or faces¹⁶⁷.

Neste sentido, tentar conceber uma textura formada por objetos poderá parecer contraditório com as capacidades naturais do indivíduo. Em todo o caso, para quem vive em ambiente urbano será, eventualmente, mais fácil encarar a superfície de um edifício como uma textura natural do que encontrar texturas efetivamente naturais. No entanto, a questão residirá mais no tipo de agregação da textura do que propriamente na tipologia dos objetos. No sentido de encontrar critérios que permitam uma reconstrução textural mais eficiente do que a reconstrução de objetos, pese-se a importância de se desenvolverem competências através do desenho, para representar a aparência pictórica em lugar do sentido volumétrico relativo a cada objeto.

114



063. Vincent van Gogh,
Arles View from the Wheatfields, 1888
The J. Paul Getty Museum

A partir de uma inspiração entre as marcas gráficas das estampas japonesas e a pincelada impressionista, van Gogh desenha intensamente recorrendo a um traço curto que define superfícies através da sua dimensão, direção e ritmo. Neste caso as marcas da pena sobrepõem-se a um traçado organizador em grafite e resultam organizadas a partir de ensaios prévios. O desenho de D. Holm é diferente quanto ao processo de execução, mais imediato e com um sentido de regularidade menos explícito. O desenho é bastante limitado no sentido descritivo de cada objeto e a sua aparência geral mantém os ritmos do gesto como se qualquer traço fosse realizado com a mesma velocidade e sem uma hierarquia específica. Os edifícios apesar da sua regularidade parecem fazer parte de um todo, de uma percepção dinâmica do ambiente.



064. David Georg Holm
Église and Place Saint-Sulpice, 2009?
HOLM, D. G. – *DrawingParis*, p.78.

Nos estudos sobre percepção, a designação dada a este ponto é também uma pergunta. “When is scene identification just texture recognition?”¹⁶⁸ é o título de um artigo de L. W. Renninger e J. Malik que procura, através dos estudos sobre a velocidade de identificação, fundamentar um modelo de reconhecimento baseado em texturas para

167. *Ibidem*, p. 101.

168. RENNINGER, L.; MALIK, J. – When is scene identification just texture recognition? *Vision Research*. N.º 44 (2004), p. 2301-2311.

explicar a pré-identificação do ponto de vista (*Scene gist*: identidade básica de uma vista). O artigo considera a textura como uma pista holística que se forma por todo o campo visual, em lugar de se deter em características particulares. Na experiência descrita no artigo, a classificação das vistas¹⁶⁹ era atribuída pela designação do seu nome e, a partir dos 69ms (milissegundos) de amostragem, a margem de erro ou confusão com outras vistas diminuía substancialmente. No entanto, esta experiência de reconhecimento implicava apenas a deteção de um local, reconhecendo os autores que seria necessário mais tempo para reter detalhes específicos na memória para efetuar uma identificação precisa.

Consideramos que no caso particular do esquisso no ambiente, a classificação preliminar do espaço não é uma necessidade fundamental. A presença do desenhador concebe, por si, um conjunto de referências que permanecem quando ele se desloca de um local para outro. Quando se seleciona um determinado ponto de vista, o reconhecimento textural poderá ser dedicado à avaliação das suas propriedades globais. Assim, a importância da relação com este estudo é ajudar a separar o processamento de informações entre objeto e ambiente mas, também, em termos do seu traçado corresponder a momentos diferentes, não necessariamente lineares, nos quais se dota a sensação do espaço de qualidades evidentes. [cap. IV, 6.3]

Enquanto metodologia para uma perceção estruturada, a exploração da textura estabelece uma ordem que não obedece necessariamente à tridimensionalidade, apenas à variação do comprimento, da espessura, da direção e da separação entre marcas. Tome-se como exemplo a representação de janelas e dos seus caixilhos (fig. 119a). Embora se reconheça uma estrutura – do vidro à moldura – o desenho rápido apropria-se de uma organização rítmica que muitas vezes não fornece uma informação correta, pela falta de ordem, correção no dimensionamento e direção no registo da textura. Por tal, a representação simplificada e regular de janelas, apenas na essência concetual de abertura (por vezes como reentrância), permite uma interpretação mais assertiva do padrão. Portanto, a relação entre *modo* e perceção da textura impõe uma hierarquia baseada na conveniência entre caracterização e execução.

169. Vistas naturais: praia, floresta, etc., construídas no exterior: rua, quinta, etc. ou interiores: quarto, cozinha, etc.



116

065. Desenho de observação do ambiente urbano (Esquisso).

Realizado pela estudante Vera Moura (EAUM), 2012.



066. Desenho de observação do ambiente urbano (Esquissos).

Realizado pelo estudante Miguel Marques (EAUM), 2001.

A diferença essencial na expressividade do traçado marca-se na variação da densidade entre marcas. Se no caso do desenho à esquerda (fig. 065) as marcas possuem alguma autonomia de acordo com uma separação entre classes de texturas/objetos, no desenho da direita (fig. 066) há uma totalidade orgânica entre o vegetal e o edificado.

Perante esta possibilidade, enunciam-se dois tipos de abordagem no desenho:

- i) considerar a representação do espaço e do objeto a partir do reconhecimento de informação centrada neste e transformada numa construção a partir do ponto de vista do desenhador (de um sistema projetivo [alocêntrico] para um sistema ótico [egocêntrico]);
- ii) considerar uma experiência da textura, eventualmente mais direta, centrada no ponto de vista do desenhador (egocêntrico), cujos dados não se dão com facilidade à memorização, ou seja, um registo quase direto da informação processada no córtex visual num nível primário.

Desta última maneira com a consciência que o desenho, cuja forma não é construída, não é memorizado a longo prazo¹⁷⁰.

Estas noções podem ser extensíveis a outros *modos* do desenho, porém são aqui direcionadas para o esquisso. O reconhecimento da textura, como é colocado, não é favorável ao processo do desenho estruturado e diagramático, com carácter mais ou menos detalhado, ou mesmo a um desenho de contorno quando se detém no recorte das formas. Quer isto dizer que a capacidade de o desenhador recorrer à acuidade visual, para reconhecer e construir, é no esquisso preterida por outras qualidades do processamento, que envolvem fontes de interação entre percepção visual e motora numa dimensão alargada.

170. De acordo com Pierre Jacob e Marc Jeannerod, o percepto visual é mais rico em informação, embora comprimida, que o conceito relativo. No entanto é a capacidade de processamento digital, relativa ao conceito, que permite uma perda de informação perceptiva seletiva e transcender as limitações das representações perceptuais. Desta maneira julgamos que o *modo* atua como primeiro filtro conceptual operando uma articulação entre o gesto e o estímulo visual. JACOB, P.; JEANNEROD, M. – *Ways of seeing*, p.197.

5. Percepção centrada no desenhador ou centrada no objeto

A percepção quotidiana é distinta daquela que se realiza para a especificidade do desenho. De certa forma, todo o desenho de observação comporta uma dimensão de abstração, de distanciamento face à realidade sensível. Neste caso, considera-se que a representação abstrata que a cognição realiza da realidade tem uma correspondência com as abstrações do desenho. A percepção do quotidiano é mais polivalente no que toca à modalidade e diversidade de meios de atuação. Com efeito, um artigo de K. Curby [et al.]¹⁷¹ sugere a associação de conteúdo semântico sobre informação visual no processamento de imagens abstratas, facto que se deve à presença da memória na recorrência do uso das formas. O estudo refere que na presença de novas formas e na ausência de conteúdo semântico prévio, o processamento visual é realizado preferencialmente através de dados provenientes de um determinado ponto de vista, de informação específica, através de um processo de relação e coincidência sequencial¹⁷².

117

Assim, uma das concepções sobre a percepção centra as suas características na aparência do objeto relativamente ao observador/desenhador (egocêntrica). Isto é, o desenhador observa um objeto segundo um determinado ponto de vista e o resultado dessa operação é registado e armazenado na memória. Quanto mais diversificados forem os pontos de vista, maior será a capacidade para identificar o objeto, fazendo a sua imagem coincidir com aquilo que conhece. Uma outra concepção (alocêntrica) compreende o conhecimento do objeto e a sua representação independentemente do ponto de vista que toma a sua observação. Conhecer os eixos de construção do objeto permite estruturar as características que o definem¹⁷³. A primeira concepção será fundamental para a aquisição de informação preliminar sobre o objeto. A segunda pode ser sustentada a partir do conhecimento adquirido sobre ele.

Do ponto de vista do desenho, estas duas concepções permitem acrescentar entendimento sobre a possibilidade de combinar vários sistemas de representação. Se de ambas as percepções podem derivar sistemas de representação bastante diferentes, como a vista perspectivada ou a axonometria, uma representação híbrida poderá ampliar o campo percetivo sobre o objeto ou o ambiente – neste último ponto incluindo o desenhador como

171. CURBY, K. M. [et al.] – Laterality effects in the recognition of depth-rotated novel objects. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*. Vol. 1, n.º4 (2004), p. 100-111.

172. Ver também BURGUND, E. D.; MARSOLEK, C. J. – Viewpoint-invariant and viewpoint-dependent recognition in dissociable neural subsystems. *Psychonomic Bulletin & Review*. N.º 7 (2000), p. 480-489.

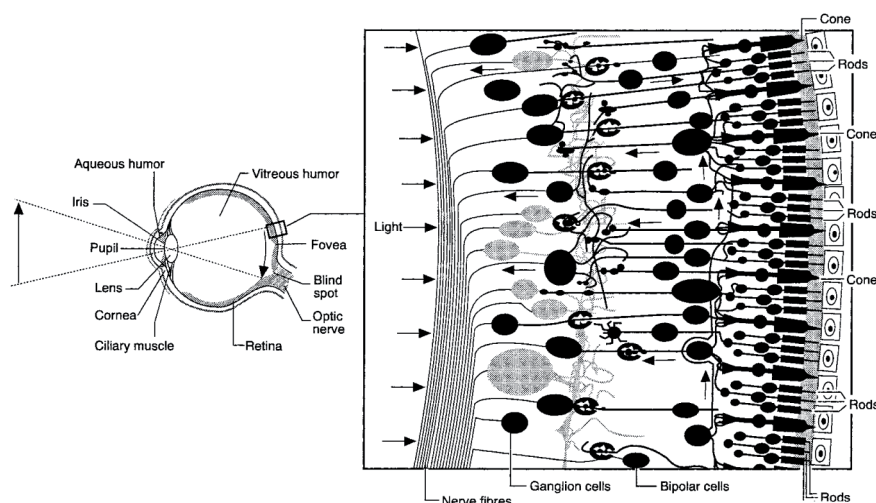
173. Michael J. Tarr sistematizou em diversos artigos esta relação. Primeiramente como uma dualidade antagónica nos processos de reconhecimento, apresentando uma perspectiva diferente de Davis Marr & Herbert Nishihara (1978) e também de I. Biederman (1987). A crítica residiu, sobretudo, no carácter invariante do ponto de vista (*viewpoint invariant*) e na centralização do processo no objeto, em lugar de uma proposta na qual a flexibilidade permite um processo adaptativo relativamente às características que os objetos apresentam com a alteração dos pontos de vista (*viewpoint dependent*). Ver, por exemplo, TARR, M. J.; VUONG, Q. C. – Visual Object Recognition. In PASHLER, H. (Series ed.); YANTIS, S. (ed.) – *Stevens Handbook of Experimental Psychology*, p. 287-314.

referência. De certa forma, apontam pistas para a lateralização do cérebro e a existência de subsistemas no que diz respeito ao processamento de informação visual abstrata (abstraida) ou específica. Tratando-se de uma evidência, os desenhos apresentados podem contribuir para a presença de informação processada pelos dois hemisférios em paralelo, sem haver uma separação clara; isto é, quando se processa conteúdo abstrato não se processa *input* sensorial. Pode concluir-se que, quando se trata de desenhar uma nova vista da realidade, não há domínio do conceito sobre a sensação, mas um equilíbrio entre o novo e o experimentado.

6. Aspetos da visão: a modelação da qualidade visual e o campo visual

118

A capacidade do desenhador para realizar um esquisso deverá estar relacionada com a sua constituição fisiológica. Esta noção é extensível a outros *modos*, no sentido em que, conseguindo isolar as suas propriedades e estabelecendo comparações com as características funcionais do ser humano, é possível entender a razão por que ocorrem. A organização celular do olho (fig. 067) deverá possuir desde logo um papel importante para o esquisso por ser o primeiro ponto de receção do estímulo visual. No entanto, a determinação do *modo* implica um planeamento específico da maneira como se posicionam os olhos, no sentido de obter determinadas informações. Simplificando um funcionamento complexo, o olho é constituído por células com capacidade para responder à energia da luz, transmitindo a informação ao cérebro através de impulsos eletroquímicos que se propagam ao longo de feixes nervosos. O olho é um órgão com várias especializações e na retina, onde se concentram células sensíveis a luz, existem diferentes tipos de fotorreceptores que são responsáveis por converter comprimentos de onda em sinais eletroquímicos (transdução).



067. Diagrama do olho humano e detalhe da retina mostrando os cones (*cone*), os bastonetes (*rods*) e as outras células da retina.

SOLSO, R. – The psychology of Art and the Evolution of the Conscientious Brain, p.86.

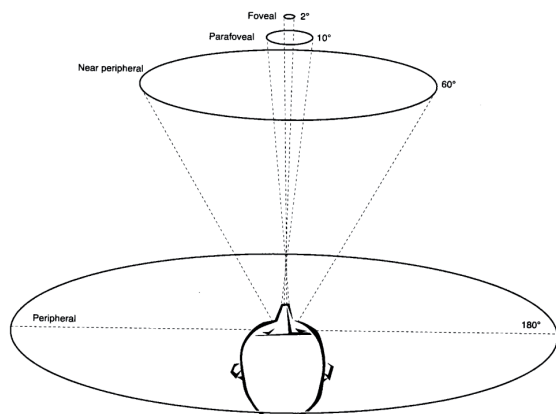
Os vários tipos de células ganglionares, que enviam a informação ao córtex visual, são altamente especializadas. Da informação enviada, destacamos a que é relativa às células do tipo P (via parvocelular) e do tipo M (via magnocelular), as quais transmitirão o estímulo visual processado e com características específicas. Existem ainda outros tipos especializados de células ganglionares que se julgam envolvidas no processamento da cor ou no movimento reflexo dos olhos (íris, sacada, entre outros). As ligações que se estabelecem com o desenho, nomeadamente o esquisso, não são diretas, nem óbvias. As funções habitualmente atribuídas às células do tipo P prendem-se com a transferência de informação relativa à cor, à forma e à dimensão dos objetos, com grande detalhe espacial (sobretudo na fóvea). Por outro lado, as células do tipo M (que se encontram na zona periférica da retina) estão relacionadas com o movimento, a deteção de estímulos num baixo contraste luminoso e com tarefas que requerem uma resolução temporal, como avaliar a localização, a direção e a velocidade de um objeto em movimento rápido¹⁷⁴.

Atendendo às características de produção e aos resultados gráficos do esquisso, pode depreender-se que estes não exigem uma definição pormenorizada dos objetos representados. Neste sentido, a atenção ao estímulo pode ser desviada da fóvea, aproveitando a capacidade de identificação das células do tipo P da periferia e a velocidade de deteção relativa das células do tipo M. O facto de as imagens do esquisso possuírem um carácter geral, sem detalhes particulares dependentes da ação das células da fóvea (num nível avançado de definição), é também um ponto de aproximação a esta hipótese. A desfocagem ligeira na definição dos objetos que se conseguem observar conduz a uma indefinição nos limites das formas e a um aumento da sensação de mancha (massa) relativamente às partes em sombra. Esta degradação da informação da zona periférica da retina deve-se ao aumento do número de fotorreceptores por cada célula ganglionar.

A organização celular na retina condiciona a visão, no sentido em que apenas na área junto à fóvea existem recorte e detalhe formais de elevada qualidade. Nas áreas adjacentes, não só a perceção da cor se degrada como o recorte dos contornos passa a uma mancha de transição entre formas difusa e ambígua. As imagens seguintes ilustram como é que essa degradação evolui no campo visual, a partir de uma região central à qual se dedicou momentaneamente a atenção. Com base na reconstrução da imagem do olho, em função da sua hipótese de funcionamento, é possível formular uma ideia relativa à desproporção entre a área com maior definição e o restante campo visual. Esta diferença explica a necessidade de movimentação do olho para discernir com clareza outros objetos que se encontrem na área circundante à fóvea. Representam um número de movimentos

174. PURVES, D. [et al.] (eds.) – *Neuroscience*, p. 306.

impressionantemente elevado que, no quotidiano, passam despercebidos dado o seu carácter automático.



068. Cone de visão mostrando a visão Foveal, Parafoveal, Perifoveal e a Visão Periférica.
SOLSO, R. – *op. cit.*, p. 92.



069. “O que o olhos vêem.”
SOLSO, R. – *op. cit.*, p. 95.

Considerando as circunstâncias nas quais se realizam um desenho, nomeadamente o esquisso, pode considerar-se relevante e substancial a fraca definição apresentada nas zonas periféricas. Isto é, baseado na qualidade sumária da informação bem como na ausência de detalhe, o grau de definição das formas periféricas apresenta características potencialmente úteis para um registo expedito. Os valores tonais estão pouco contrastados, com uma relação de meios-tons muito próxima, facto que desmotiva uma atenção detalhada. Esta relação elimina a perceção das formas de pequena dimensão, as quais são absorvidas pela área envolvente. No caso da imagem (fig. 069), o fundo apresenta um contraste distinto com o plano do pavimento e a iluminação do céu, características ótimas para a sensação de massa do conjunto de edifícios e vegetação, e à diferença entre os diversos planos que formam. Portanto, a visão periférica parece oferecer uma simplificação das formas que, embora dificulte o conhecimento específico, facilita na rápida tradução dos elementos que definem a generalidade da imagem.

6.1. Para um desenho pouco focado (periférico)

Com alguma perplexidade se considerou a hipótese de desenhar algo que escapa à definição da visão central. Desenhar a partir de uma imagem desfocada e tecer considerações sobre a consistência dos objetos representados poderia ser de natureza contrária. Neste sentido, propusemos a realização de um exercício no qual estudantes do MIARQ/EAUM

observaram uma imagem desfocada, passando a uma representação esquissada. Desta forma foi testada a hipótese de recorrer à informação proveniente da visão periférica, grosseira e menos detalhada, para empreender um registo de um ambiente urbano de uma forma rápida e sumária. A maneira mais direta de o realizar não foi através da inibição da visão central a todo o tipo de estímulo, mas propor a essa área foveal uma experiência similar à da visão periférica. Desta forma, foi apresentada uma imagem desfocada através de um filtro *gaussian* (fig. 070a), um algoritmo matemático presente em *softwares* de edição de imagem, que as processa dando-lhes um aspeto desfocado.

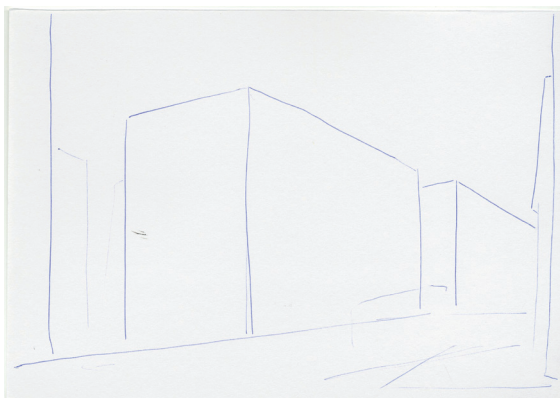


070. Fotografia do espaço urbano sem tratamento.

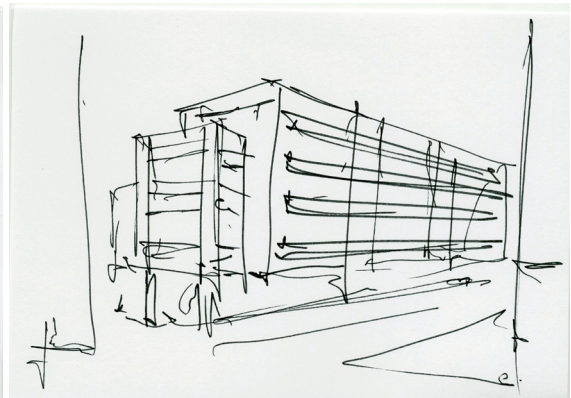


070a. Imagem de referência com tratamento por filtro *gaussian*.

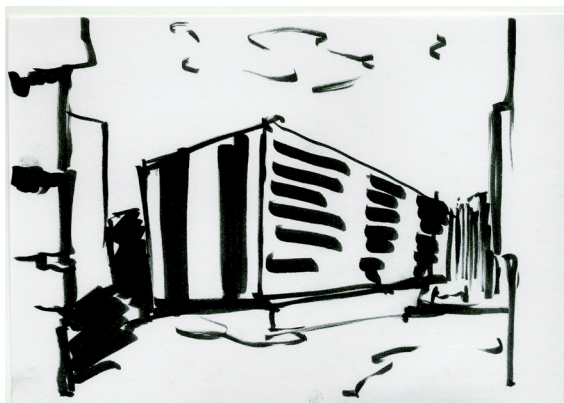
Tendo servido de referência para o exercício, a fig. 070a perdeu definição no recorte das arestas relativas à interseção de planos, e a definição dos objetos foi reduzida a níveis que impossibilitam o seu reconhecimento. A imagem apresenta uma sucessão de manchas com variações tonais e de valor que produzem maior ou menor contraste entre si. Os desenhos seguintes (fig. 071a-d) foram realizados com uma duração máxima de 90 segundos.



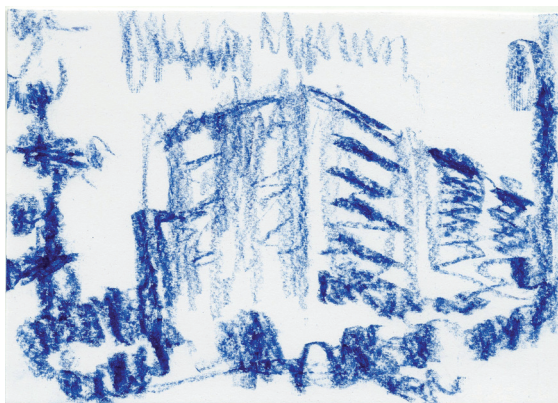
071a. Desenho realizado pelo participante na experiência.



071b. Desenho realizado pelo participante na experiência.



071c. Desenho realizado pelo participante na experiência.



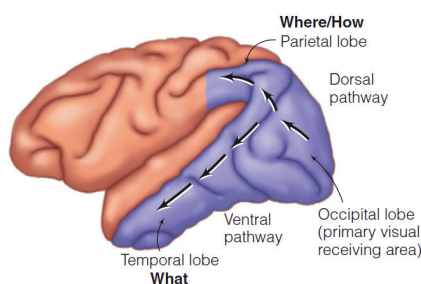
071d. Desenho realizado pelo participante na experiência.

Apesar de a aparência da imagem referencial ser fora do convencional, os resultados demonstram a tendência e a capacidade para descrever as formas como se fossem bem definidas, apresentando rigor na perspectiva e na composição dos edifícios. No entanto, existem diferenças entre a configuração geral e a caracterização das superfícies. Os objetos menores tendem, com evidência em “071c” e “071d”, a uma resposta através do gesto, modelando a plasticidade do material ou do instrumento, cuja escolha era livre. Estes dois níveis são relativos à sensação de massa, primária, mais genérica e grosseira, e posteriormente a uma procura da informação e do detalhe que não chega a ser observado. Os desenhos “071a” e “071b” detêm-se sobre as características visíveis de forma analítica. “071a” depende claramente da qualidade da imagem observada, não conseguindo tornar inteligível a informação caracterizadora. “071b” concetualiza a partir da sensação, propondo um traçado esquemático relativo a uma possível organização. No desenho “071c” pode observar-se a articulação entre os dois níveis, a capacidade analítica para definir a configuração geral dos volumes e uma proposta mais intuitiva para registar uma determinada organização rítmica. Para uma imagem que não fora previamente observada, a capacidade de momentaneamente recolher informação sem o intuito de definir detalhes é elevada.

6.2. O estímulo visual: identificar, localizar e agir¹⁷⁵

Quando a informação sobre a visão chega ao córtex visual primário (fig. 075) é distribuída por várias áreas cerebrais envolvidas na percepção visual, as quais são responsáveis por um processamento mais complexo. Parte da informação é enviada (fig. 072) para a zona do lobo parietal através da via “dorsal” (*dorsal pathway*) no sentido de processar aspetos espaciais da visão, mas também de estabelecer relações espaciais entre objetos num determinado campo visual e de conduzir ações. Estas ações são possíveis com o auxílio de um mapa detalhado da área de visão e com uma boa capacidade para detetar movimentos. Outra parte da informação é enviada para a zona do lobo temporal através da via “ventral” (*ventral pathway*) no sentido de se realizar o reconhecimento e a avaliação dos objetos através de informação com elevada resolução. Outras partes serão ainda enviadas para outras zonas do córtex associativo.

123



072. Esquema do cérebro do macaco mostrando as vias “dorsal” e “ventral” e a sua caracterização funcional.
GOLDSTEIN, E.B. – *Sensation and Perception*. 9.ed. p.84.

O fluxo de informação com origem no córtex visual, através das vias “dorsal e “ventral”, permite associar aspetos fundamentais para a vivência, nomeadamente o reconhecimento da localização espacial relevante para o observador e a identificação dos objetos presentes no espaço. As características destas vias dependem da interligação entre zonas funcionais do córtex que, não produzindo informação em si, estão sujeitas a processos de receção e envio de informação que não são lineares nem sequenciais. Esta interdependência, bem como a partilha de funções comuns, como o processamento

175. Estas questões referem-se a uma hipótese de divisão em dois sistemas de processamento da informação visual. A hipótese foi descrita por MISHKIN, M.; UNGERLEIDER, L. G. – Contribution of striate inputs to the visuospatial functions of parieto-preoccipital cortex in monkeys. *Behav Brain Res*. Vol. 1, n.º 6 (1982), p. 57-77. No artigo de GOODALE, M. [et al.] – A neurological dissociation between perceiving objects and grasping them. *Nature*. N.º 349, (1991), p. 154-6., foi proposto que o processamento da orientação tivesse um propósito funcional relativamente à utilização do objeto percecionado através de uma ação. As experiências realizadas demonstraram a existência de um mecanismo para a orientação e um outro para coordenar a visão e a ação. O artigo FRITH, C.; LAW, J. – Cognitive and Physiological Process Underlying Drawing Skills. *Leonardo*. Vol. 28, n.º. 3 (1995) p. 203-205., foi pioneiro na relação entre esta hipótese de processamento mental e as capacidades motoras implicadas no desenho. Nas conclusões do seu trabalho de doutoramento P. F. Almeida associava os Modos do Desenho às vias de processamento: Esboço e Esboço – dorsal; Detalhe, Contorno e Mancha Direta – ventral. ALMEIDA, P. F. – *Mancha Directa*, p. 325.

de formas, dimensões e distâncias, é um dos argumentos que contrariam a hipótese das vias. No entanto, a caracterização aponta para uma especialização que se reconhece na ação do esquisso, para a qual se dirige o nosso interesse. Joel Norman¹⁷⁶ estabeleceu uma comparação por contraste entre estes dois sistemas que se apresenta no quadro seguinte:

	Sistema Ventral	Sistema Dorsal
Função	Reconhecimento e identificação	Comportamento/ação guiado visualmente
Sensibilidade	Altas frequências espaciais - detalhe	Altas frequências temporais – movimento
Memória	Sistema baseado na memória de longo prazo	Armazenamento de curto prazo para auxílio motor
Velocidade	Mais lento – Parvocelular/ Magnocelular	Mais rápido – Magnocelular
Consciência	Elevada	Reduzida
Quadro de referência e métrico	Informação centrada no objeto – Quadro de referência aloentrico	Informação centrada no corpo do desenhador – Quadro de referência egocêntrico
Input visual	Fóveal, parafoveal - monocularidade	Parafoveal, perifoveal – binocularidade

124

Qualquer desenho, independentemente do *modo* que rege a sua produção, requer um funcionamento conjunto dos sistemas ventral e dorsal, quer pelo reconhecimento de formas quer pelo movimento implicado no seu traçado. O interesse numa reação rápida ao estímulo visual distancia o observador do conhecimento das particularidades do objeto. Porém, não impede que esse conhecimento tenha sido feito momentos antes de o desenho ter início. Quando se efetua o traçado já se identificou o ambiente, o objeto e parte das suas formas. Por essa razão, e durante o traçado, as configurações podem ser determinadas através de elementos que as indiciem, não carecendo de um reconhecimento completo. O gesto segue o impulso, sendo económico para uma retenção elementar do estímulo. A visão estabelece relações esquemáticas entre os objetos do ambiente e a mão segue esse percurso. O desenhador está integrado no ambiente que representa, reduzindo a necessidade de evocar o contexto no trabalho reconstrutivo da memória.

No processo operativo do desenho pode considerar-se que o tempo de observação representa uma predominância da via “ventral”, no sentido de reconhecer sumariamente a forma a representar. No tempo de registo, a via “dorsal” tomará conta do posicionamento da mão em relação ao suporte e do direcionamento do gesto. A impossibilidade de voltar a efetuar um processo de reconhecimento sem que se termine o traço será um facto indiscutível. Só nessa fase a via “ventral” volta a reunir informação para ajuizar a correta correspondência entre o traçado e os elementos desenhados, entre o conjunto e o referente. No entanto, no caso do “esquisso”, a irrelevância de um processo de correspondência pode diminuir os processos de consciência sobre o decurso da ação e a incidência na via “ventral”.

176. NORMAN, J. – Two visual systems and two theories of perception: An attempt to reconcile the constructivist and ecological approaches. *Behav Brain Sci.* N.º 25 (2002), p. 84-85.

6.3. O sentido da direção no córtex visual

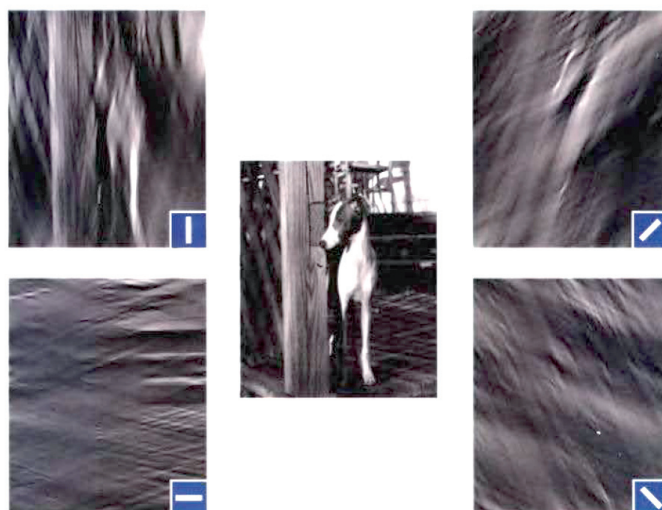
O traçado do esquisso evidencia um desenho de direções, de tensões formadas pela orientação das marcas afirmadas pela intensidade do gesto. Seguindo o conceito que ver para desenhar já implicou uma percepção prévia, do ambiente e dos objetos, ver para o desenho esquiçado poderá saltar algum faseamento processual da visão, tornando o processo de registo num movimento reflexo. Segundo as características observadas, o desenho apresenta com frequência um aspeto inconclusivo, sem necessidade de dotar a forma de um limite fechado, para em articulação com outras sugerir um sentido.



073. Dois desenhos privilegiando o sentido da direção dominante das texturas e dos objetos
Miguel Bandeira Duarte, 2011

A relação de adjacência entre os diversos estímulos processados na retina é mantida até à sua chegada no córtex visual, em concreto no córtex estriado (V1), designando-se esta relação por “mapa retinotópico¹⁷⁷”. A sensibilidade ao posicionamento e direção está ligada ao processamento do estímulo por células presentes em colunas e especializadas na deteção e na resposta i) à orientação e posicionamento específicos (células corticais simples); ii) ao movimento de uma barra com determinada orientação e direção (células corticais complexas); e iii) a cantos, ângulos e barras determinando o comprimento das linhas (células corticais de inibição final [hiper-complexas]).

177. “The spatial relationships among the ganglion cells in the retina are maintained in most of their central targets as orderly representations or “maps” of visual space. Most of these structures receive information from both eyes, requiring that these inputs be integrated to form a coherent map of individual points in space. As a general rule, information from the left half of the visual world, whether it originates from the left or right eye, is represented in the right half of the brain, and vice versa.” PURVES, D. [et al.] (eds.) – *Neuroscience*, p. 292



074. Representação da seletividade dos neurónios para diferentes tipos de orientação
PURVES, Dale [et al.](eds.) – *Neuroscience*, p. 288.

Esta representação permite tornar inteligíveis as partes com correspondência através da coincidência de orientação, relativamente à imagem central. A diferença entre o filtro vertical e as restantes pode ser demonstrativa de um estímulo mais acentuado desta orientação pelos objetos que configuram o ambiente.

Assim, antes de evoluir para processamento subsequente, o estímulo foi sujeito a uma criteriosa análise de direções. A figura 074 mostra a importância da direção vertical para a definição das características do ambiente e dos objetos nele presentes. Embora a percepção resulte de uma combinação de várias direções, sobre a vertical penderá uma dominância em matéria de identificação. Esta sensibilidade estará desenvolvida em função da predominância desta direção quer na natureza quer nos ambientes edificados, pelo que os desenhos elementares devem privilegiar também esta direção, tornando a identificação das formas mais imediata.

Apesar do esclarecimento de David Hubel, advertindo que “The fact that a cell in the brain responds to visual stimuli does not guarantee that it plays a direct part in perception¹⁷⁸”, especulamos sobre a importância deste processamento primário naquilo que são as características visíveis do esquisso e se efetivamente se relacionam com o processamento mental e a percepção. No sentido estrito do traçado do esquisso e da sua modelação a partir das tensões e direções dos objetos no espaço, associada a uma falta de caracterização dos objetos e à interrupção da linha de limite das formas, o recurso à informação das áreas do córtex visual V1 e V2 seria suficiente, uma vez que já se efetuou uma observação prévia. A ligação subsequente pela via “dorsal” acentua a relação com a sensibilidade espacial, com a velocidade de registo em função da velocidade com que chega a informação, e através do movimento do membro como reflexo ao contexto observado. Esta ligação efetua-se quer pelo córtex associativo, como pelas relações do

178. HUBEL, D. H. – *Eye, Brain and Vision*.

córtex visual primário à zona de controlo do movimento visual e de sensibilidade ao movimento local. A informação é comparada com o campo visual e a características visuais complexas como, por exemplo, a textura, mas também com a zona de perceção e controlo do movimento do corpo.

Em virtude da diferenciação entre a visão para a identificação e a visão para a ação, os gestos do desenhador baseados na orientação das linhas são distintos. Comparativamente, o gesto é muito mais eficiente na correção da orientação do que a visão devido ao seu campo de referência egocêntrico¹⁷⁹. No desenho é frequente o gesto tomar a direção de uma determinada linha perspectivada com correção e depois de observado o traço a comparação visual conduz a uma interpretação errada do traço produzido. Enquanto o processo crítico de observação não é afinado a dúvida sobressalta em cada traço colocando em questão o gesto produzido por se ter maior consideração pela deliberação visual.

127

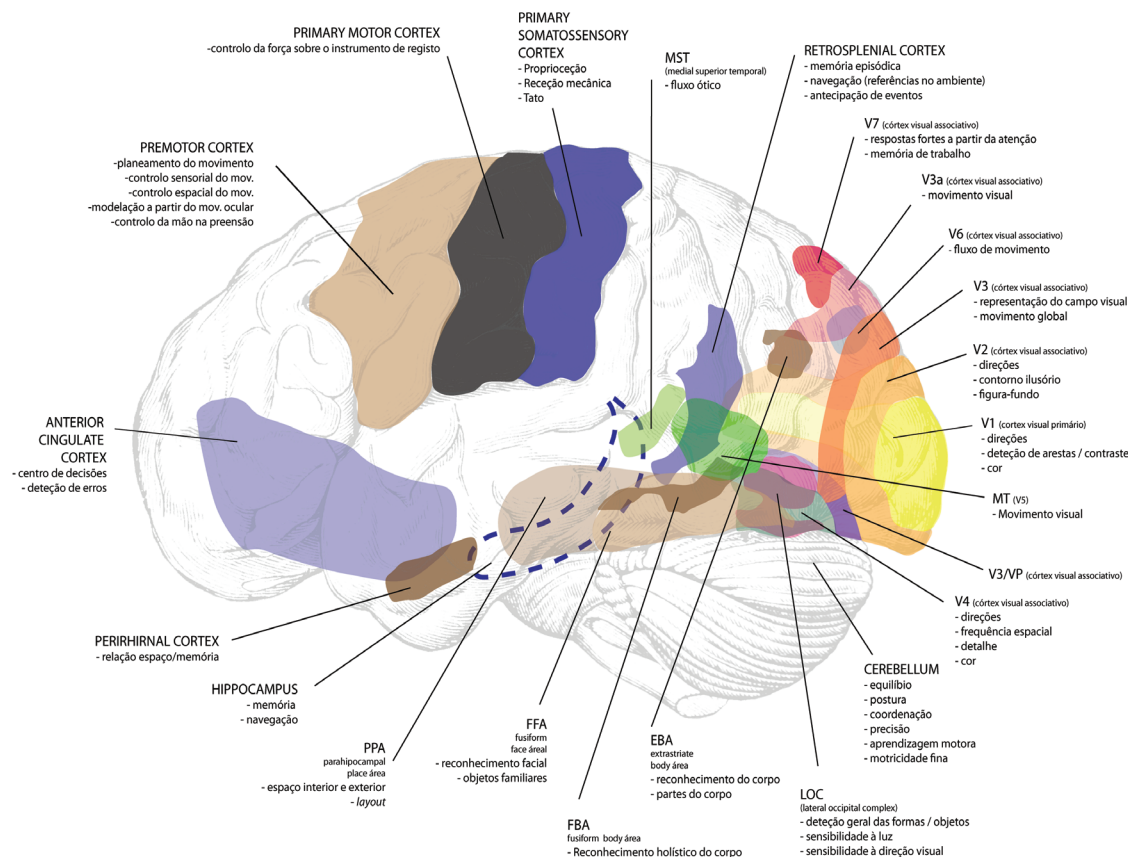
6.4. O processamento específico do espaço e do objeto

A informação que se dirige pela via “ventral” caracteriza-se pelo detalhe crescente do processamento por interação com os processos cognitivos. No córtex inferotemporal (IT), que se julga estar no término da via, encontram-se várias áreas dedicadas ao reconhecimento avançado de objetos. Nas publicações que estabelecem a ligação entre cognição e arte a área mais conhecida é a “Fusiform Face Area (FFA)” (fig. 075). A sua dedicação ao reconhecimento de faces¹⁸⁰ justifica o interesse e o fascínio, ao longo da história, pela prática do retrato e a sua contemplação. No entanto, o conhecimento sobre esta área, sujeito a revisão como em quase todas, indica que é capaz de reconhecer outros objetos de elevada complexidade desde que sujeitos a uma experiência familiar¹⁸¹. Uma outra área designada por “Extrastriate Body Area” (EBA)” é particularmente relevante no reconhecimento do corpo, nas formas que o representam e nas partes que o compõem, nomeadamente membros e articulações.

179. ROBERTSON, L. C. – *Space, Objects, Minds, and Brain*, p. 47.

180. Ver o capítulo “About Face” em SOLSO, R. – *op. cit.*, p. 147.

181. Ver GAUTHIER, I. [et al.] – Activation of the middle fusiform ‘face area’ increases with experience in recognizing novel objects. *Nat Neurosci.* Vol. 6, n.º 2 (1999), p. 568-573.











075. Mapa da especialização funcional do cérebro relativamente às zonas referenciadas no texto.

Identificam-se também duas áreas que se relacionam com o universo dos objetos e do espaço. O “Lateral Occipital Complex (LOC)” tem um papel mais genérico na análise das formas, quando comparado com os restantes, mais seletivos¹⁸². Os estudos efetuados parecem demonstrar que a representação da forma é independente das informações de nível primário como a cor, o movimento ou a textura, e é feita através de componentes sensíveis desde o fragmento ao objeto completo. Mostram ainda alguma dependência da variação do ponto de visão e da iluminação do objeto. Por fim, o “Parahippocampal Place Area (PPA)” dá sinais de grande sensibilidade para contextos espaciais tanto de interior como de exterior com particular incidência para organização do *layout* (composição). A possibilidade de existir uma área com esta especificidade, de processamento dos dados em articulação com todas as outras áreas descritas, traz à representação do espaço uma importância similar ao reconhecimento da face e dos gestos do corpo. Sendo salientada a via “dorsal” para processamento de informação espacial no que diz respeito a orientação, movimento e ação, a colaboração com o PPA e eventualmente com o LOC deverá ser estreita, no sentido de ampliar a experiência da identificação - ainda que, no “esquismo”, a um nível baixo.

182. Ver GRILL-SPECTOR, K. [et al.] – The lateral occipital complex and its role in object recognition. *Vision Research*. Vol. 41, n.º 10–11 (2001), p. 1409-1422.

R. Epstein e N. Kanwisher¹⁸³ referem que este conjunto de células do cérebro (PPA) responde tanto automaticamente como de forma seletiva. Dependente do ponto de visão sobre os objetos, o PPA representa a relação entre o observador e as superfícies que definem o espaço¹⁸⁴ no sentido egocêntrico. Pela possibilidade de representar os locais através da codificação da geometria do espaço, o PPA apresentou estímulos mesmo quando não estavam a ser realizadas experiências concretas, demonstrando um papel fundamental na percepção espacial e orientação quotidiana. Com efeito, os índices máximos são atingidos quer o espaço esteja vazio ou com objetos, porém de maneira mais notória quando o contexto espacial é ampliado e com mais referências, como é o caso do espaço urbano (fig. 076).

Faces	Objects	Multiple objects	Landmarks	Landscapes	Empty rooms	Furnished rooms	Outdoor scenes
							
-0.03	0.38	0.48	1.05	1.19	1.24	1.35	1.69

076. Exemplo para oito diferentes tipos de estímulo e a percentagem de alteração de sinal no PPA para cada.
Epstein R.; Kanwisher N. – *op. cit.*

A função atribuída a uma área contígua do PPA designada por “Retrosplenial cortex (RSC)” tem um efeito *pivot* entre o “Parahippocampal cortex” (reconhecimento espacial e objetos), o sistema límbico (relacionado com a memória, emoção, atenção e aprendizagem), o “Parietal cortex” (orientação) e a informação sensorial mais recente (atualizada), que provém do “Visual cortex (V1)”. Esta capacidade está focada na identificação de objetos notórios (*landmarks*) no ambiente, os quais servem como referência para a orientação no espaço e planeamento da ação motora, bem como para consolidação da Memória de Longo Prazo¹⁸⁵, relativamente a objetos sem limite de dimensão¹⁸⁶ e, também, de memória episódica associada à experiência do indivíduo no contexto¹⁸⁷.

Uma função importante do RSC estará relacionada com a tradução entre o campo de referência egocêntrico e o alocêntrico, e a relação de *pivot* é determinante para a distribuição seletiva da informação, a qual se estende à direção da cabeça e à função executiva do

183. EPSTEIN, R.; KANWISHER, N. – A cortical representation of the local visual environment. *Nature*. N.º 392 (1998), p. 598-601.
184. EPSTEIN, R. [et al.] – Viewpoint-specific scene representations in human parahippocampal cortex. *Neuron*. Vol. 5, n.º37 (2003), p. 865-876.
185. MILLER A. M. P. [et al.] – Cues, context, and long-term memory: the role of the retrosplenial cortex in spatial cognition. *Frontiers in Human Neuroscience*. N.º8 (2014).
186. AUGER, S. [et al.] – Retrosplenial cortex codes for permanent landmarks. *PloS One*, Vol. 8, n.º 7 (2012).
187. VANN, S. [et al.] – What does the retrosplenial cortex do? *Nature Reviews Neuroscience*. N.º10-11 (2009), p. 792-802.

“Prefrontal córtex”. S. Vann [et al.]¹⁸⁸ explicam a importância que a direção da cabeça tem, juntamente com a gestão da memória (episódica e autobiográfica), para a recriação de novos pontos de vista, baseado em contextos espaciais e de objetos já vivenciados. Esta teoria aponta como esquema processual uma referência no “Hippocampus” sobre o local e a sua associação com uma memória, vista ou evento imaginário que o RSC traduzirá num campo de referências egocêntrico, possibilitando assim a representação do imaginado sob um ponto de visão específico. Comprovando-se esta teoria, a possibilidade de transferência entre um desenho designado por concetual e o designado por percetual é agilizada. Primeiro porque se trata de um mecanismo processual já existente e segundo, como se referiu, parte do desenho não se realiza por uma percepção integral do contexto observado mas por uma relação de interação com os elementos iniciais. A outra parte relacionada com a representação de objetos não estará dependente da observação direta.

Referencia-se por fim uma última zona relacionada com o RSC, o “Perirrhinal cortex (PR)” difere funcionalmente do LOC pela sua relação ativa com o “Hippocampus”, representando um papel fundamental no reconhecimento dos objetos, sobretudo através do conhecimento de que o objeto se mantém constante independentemente das instâncias perceptivas¹⁸⁹. No seu papel está também a capacidade para associações entre objetos, abstrações necessárias ao seu entendimento, entre outros atributos como o cheiro ou a textura.

7. Para um sentido holístico da organização espacial

No nosso artigo “Lugar e Objecto como circunstância do Esquisso”¹⁹⁰ considerou-se a relação do desenhador com o ambiente e os objetos como modo de potenciar a organização de exercícios de desenho. Os exercícios serviriam à correção de lacunas perceptivas detetadas nos desenhos dos estudantes. Após o estudo das imagens produzidas, que se iniciavam na representação do espaço, observou-se que algumas zonas do campo visual, em concreto do enquadramento, não eram representadas de forma sistemática. Estas áreas deixadas vazias ou com um traçado inacabado, relacionam-se com os objetos na proximidade, que no espaço urbano se localizam em geral na periferia do campo da imagem. Considerando esse vazio ou abandono como uma falha que se deve à ausência de mecanismos que permitam um processo de desenho coerente. Ou seja, atendendo a um tempo reduzido para execução, o desenhador não consegue completar o traçado por

188. *Ibidem*.

189. MURRAY, E. RICHMOND, B. – Role of perirrhinal cortex in object perception, memory, and associations. *Current Opinion in Neurobiology*. N.º11 (2001), p. 188-193.

190. DUARTE, M. B. – Lugar e objecto como circunstância do esquisso. *PSIAX*. Porto: n.º 1, série II (2010), p. 28-33.

todo o enquadramento de referência. Essa falha acentua-se quando a situação descrita, em conjunto com a atenção a zonas aparentemente mais estáveis do campo visual (na distância), contribuem para um aspeto entre o inacabado e a negligência da forma (note-se que se exclui a intenção de não representar partes da imagem). No entanto, a sugestão do artigo aponta para alguma dificuldade na gestão de informação de proximidade, considerando o próprio desenhador, os movimentos que realiza no suporte de desenho e a proximidade do ambiente relativa ao enquadramento. Aponta também para a falta de atenção e o défice de relações estabelecidas com essas áreas.

Os aspetos de percepção do espaço habitualmente estudados no Desenho relacionam-se quase sempre com a interpretação dos dados visuais em função de uma transposição entre a tridimensionalidade do ambiente e a bidimensionalidade do suporte. Raras vezes essa problemática abrange a relação do desenhador com o espaço, no sentido físico, no qual ele faz parte do espaço que representa, onde realiza outras ações, em lugar da noção distanciada de janela que cria espaços distintos para o desenhador e para o ambiente. Note-se que não aludimos a uma dimensão fenomenológica da experiência mas a uma interpretação executiva das funções que se desempenham no ambiente (com articulação na dimensão semântica). Portanto, no sentido das ideias conduzidas neste capítulo, se a capacidade para registar a experiência visual do ambiente depende da efetividade funcional da coordenação motora, parte da essência da percepção visual depende da percepção das ações motoras.

Fred H. Previc¹⁹¹ sistematizou um conjunto de interações típicas do indivíduo com o espaço tridimensional (peripessoal e extrapessoal) (fig. 077), possibilitando um esclarecimento adicional sobre os problemas que podem ocorrer. A partir do seu estudo, estabelecemos uma relação entre a caracterização comportamental genérica que efetua para cada espaço e a ação do desenho. Apesar da singularidade do ato do desenho, trata-se de uma atividade que se encaixa nas características funcionais do indivíduo e a relação com os objetos do quotidiano parece compreender também os objetos do desenho. Embora as considerações seguintes tenham o trabalho de F. Previc como suporte, é uma teorização com precedentes, adquirindo as classificações espaciais outras nomenclaturas. Por exemplo, no trabalho de J. E. Cutting e P. M. Vishton foi questionada a relação entre a variação das pistas relativas à percepção dos objetos na profundidade, através de três categorias espaciais (*Personal, Action, Vista*), com o intuito de entender a razão da diversidade da informação relativa a cada categoria e a forma como interagem no sentido de compensar os erros próprios a cada categoria¹⁹².

191. PREVIC, F. H. – The Neuropsychology of 3-D Space. *Psychological Bulletin*. Vol. 124, n.º 2 (1998), p. 123-164.

192. CUTTING, J. E.; VISHTON, P. M. – Perceiving Layout and Knowing Distances: The Integration, Relative Potency, and Contextual Use of Different Information about Depth. In EPSTEIN, W.; ROGERS, S. (ed.) – *Perception of Space and Motion*, p. 69-117.



077. Interpretação dos conceitos de Fred H. Previc a partir do posicionamento do desenhador no espaço.

7.1. O “espaço peripessoal” do desenhador

O “espaço peripessoal” é centrado no observador, na parte superior do tronco, relacionando-se com as funções de alcançar e manipular. Este é o espaço que enquadra o desenhador, o suporte e os instrumentos do desenho, envolvendo a interação de um conjunto de sistemas sensoriais: visual, somatosensorial/proprioceptivo¹⁹³ e vestibular.

A percepção do espaço peripessoal revela-se importante na determinação do enquadramento, dependendo da postura que o desenhador toma para o registo: se está de pé ou noutra posição (informação vestibular), como relaciona o suporte com o eixo visual, o seu corpo e a movimentação dos membros superiores. A postura do corpo determina ainda a relação eixo vertical do campo visual com o tipo de informação que se situa mais próxima ou mais longe do pavimento. Na maior parte das vezes, o traçado decorre na zona inferior do campo visual, facto que com regularidade se pode contrariar elevando o suporte e colocando-o numa posição vertical. Por um lado, reconhecemos uma certa independência do gesto para a realização do desenho, não sendo necessário olhar para o papel; por outro, a elevação do desenho posiciona-o numa zona ótima de maior acuidade visual, para realizar comparações, requerendo uma menor adaptação entre o motivo e o suporte. Fred H. Previc¹⁹⁴ refere também o facto de neste espaço de proximidade existirem objetos familiares cuja operabilidade não está dependente da memória ou do reconhecimento. Algumas disposições durante o processo de registo fazem com que não

193. “The term proprioception refers to the representation of the ongoing configuration of the body. Charles Sherrington originally coined the term to refer to the internal representation of the body based on signals from mechanoreceptors, including spindle receptors and Golgi tendon organs in muscles, receptors in the skin, and in internal tissues and organs. He also included under proprioceptive mechanisms the vestibular system, which provides information on the angular and linear accelerations (including gravity) acting on the body and on head orientation relative to gravity. LACKNER, J. R. – Proprioception. In GOLDSTEIN, E. B. (ed.) – *Encyclopedia of perception*, p. 832.

194. PREVIC, F. – *op. cit.*, p. 128.

seja criada uma memória visual (pelo menos consciente) do movimento realizado, tal como não existe memória da mão que passa e descreve o gesto. Por um lado a atenção está concentrada nas marcas produzidas, por outro a mão ocupa uma área significativa do campo visual e deveria evidenciar a sua presença. Portanto, a ausência de experiência é um fator que acentua estas dificuldades de controlo do traçado, nomeadamente pela fraca formulação de expectativas, antecipação do resultado e a gestão do esforço [ver cap. V, 7.].

Os mecanismos do espaço peripessoal caracterizam-se pela “forma global, profundidade e processamento de movimento¹⁹⁵”, que nos permite conjecturar que: i) os movimentos do olho, sobretudo as fixações, são transformados no movimento dos membros; ii) que a profundidade toma uma coordenada lateral em relação ao ponto inicial da marca; e iii) que na percepção da globalidade do gesto, a marca é realizada de uma só vez com uma ação rápida, que implica uma atenção dedicada à tensão do gesto e não à marca no seu percurso de traçado. Olhar para a marca, para uma linha, implica uma atenção local e a perda de referências globais. Quando se diz ao desenhador inexperiente que deve olhar para o destino da linha que vai traçar, está a apelar-se a uma característica própria às ações da zona inferior do campo visual, isto é, a perseguir com os gestos o movimento dos olhos. Treinando esta capacidade de desenho cego (fig. 027), o desenhador pode reduzir o número de vezes que olha para o suporte, se entender olhar mais tempo para o motivo.

133

7.2. O “espaço extrapessoal” ao desenhador

Segundo F. Previc¹⁹⁶, o “espaço extrapessoal” é caracterizado através de três funções diferentes: área de “focagem”, área de “ação” e área de “ambiente”. A área de “focagem” prende-se com o sentido de perscrutar o ambiente, a fim de reconhecer os objetos que nele se encontram. Está relacionada com a acuidade visual, com a capacidade de focagem, com os motivos de interesse e a necessidade de recorrer à memória para efetuar o reconhecimento. Contrastando com a área anterior, a percepção centra-se na retina e no direcionamento da fóvea. O tipo de percepção está dependente de um movimento sacádico rápido com eventuais variações de direção.

É de assinalar a importância fundamental da área de “focagem” para o desenhador. Ela está limitada a uma amplitude muito reduzida, relacionada com a acuidade da fóvea, implicando uma movimentação do olhar pelo ambiente, de modo a formar uma noção geral daquilo que pretende representar. No entanto, a possibilidade de utilizar

195. PREVIC, F. – *op. cit.*, p. 128.

196. *Ibidem.*, p. 129-130.

um enquadramento, de limitar uma área do campo visual para a representação, demarca igualmente o processo perceptivo na quantidade de movimentos sacada que os olhos devem realizar. Facto que representa uma economia no esforço de reconhecimento do observado. Ainda assim, o campo visual pode incluir zonas bastante distantes do observador, tornando a área de observação maior e a necessidade de realizar mais movimentos sacádicos é imperativa. Esta constituirá também uma razão para que os erros de reposição do olhar, entre o desenho e a vista, ocorram mais nesta área “extrapessoal” do que na “peripessoal”.

Referimos já o contraditório de tentar focar e representar aquilo que se encontra mais distante no ambiente do que na proximidade. A área de focagem mais cómoda, no que diz respeito ao movimento de acomodação da binocularidade e ao movimento de vergência ocular para o conseguir, realiza-se entre os 2 e os 6 metros a partir do desenhador. Sucessivamente além dessa distância o esforço é menor, no entanto a capacidade de focagem também o é (tal como, consequentemente, a capacidade para memorizar os objetos). Assim, na escolha do enquadramento, privilegiar a representação de objetos na proximidade reduz a percepção da distância e do ambiente, valorizando a determinação e definição da forma. Pelo contrário, privilegiar a representação da distância, tende a negligenciar a proximidade e a contribuir para uma dominante formal mais ambígua. Combinar várias distâncias implica um claro empenho na adaptação ocular, mas facilita o esforço de registo no que diz respeito ao tratamento da sua aparência, estabelecendo hierarquias quanto ao tratamento gráfico da forma, com diferentes graus de definição.

A área relativa à área de ação ultrapassa a área de focagem e também a área de enquadramento definida pelo desenhador. Esta área estabelece um quadro referencial de ação mais lato que, por vezes, figura na representação como uma extrapolação do campo visual, mostrando o desenho uma tendência para colocar mais do que uma área controlada pela definição ótima do campo visual. Previc refere que esta área se estende num raio de 360° em torno e num alcance ótimo de 30 metros de distância do indivíduo. Com efeito, deverá ser esta área que, no desenho, permite conceber a sensação do geral sobre o qual se extrai o campo do desenho, o enquadramento. Esta definição potencia a capacidade de localização dos objetos e de navegação no espaço, conferindo a sensação de presença no local. A questão da hierarquia gráfica pode estar relacionada com este tipo de questões funcionais. Neste caso refere-se que, quando a forma está mais definida nos objetos próximos, a ligação de referências operativas para ação no espaço torna-se mais evidente. O facto de, quer o desenhador quer o observador do desenho se encontrarem parados, não implica que, para ativar a função semântica do espaço e dos objetos, não haja sugestões de ação pelos mesmos, as quais serão fornecidas pela identificação dos

elementos que o compõem. Trata-se de uma área onde a detecção do movimento é mais elevada e assim também um meio para a identificação das características a que o espaço está dedicado (relação semântica).

Desenhos como este que contemplam a representação do autor bem como a zona mais afastada de si, são exemplares na demonstração dos espaços “peripessoal” e “extrapessoal”. No entanto não é obrigatória a representação da amplitude do lugar para se poder contar com os estímulos para o desenho..



078.
Álvaro Siza,
Roma, 1980
SOUTO MOURA, E. [et al.] – Álvaro Siza: Esquissos..., p. 45.

135

Apesar da área de focagem conseguir (através do movimento ocular) abranger uma grande parte do campo visual e da relação entre o próximo e o distante, a observação com detalhe dos limites do campo visual implica uma movimentação da cabeça no sentido de centrar a direção do olho com a cabeça. Tal movimento parece contrariar a ideia de monocularidade do desenho e de fixação de um ponto central com referência do campo e direção visual. Será a capacidade para considerar a amplitude do espaço de ação que permitirá, a partir da rotação necessária da cabeça, manter a coerência perspética da representação, evitando distorções e uma multiplicidade de pontos de fuga no desenho.

A sensação de presença descrita anteriormente é enfatizada através da percepção relativa à área do ambiente. Tem-se utilizado esta palavra como substituto para realidade, muitas vezes também em vez de espaço. Devolvendo a ligação entre o conteúdo visual e o conteúdo motor, a percepção do ambiente através de dados visuais relacionados com a consciência da profundidade (horizonte, perspetiva linear e fluxo de movimento), permite uma correção postural do desenhador, o controlo da orientação espacial e a estabilização da imagem observada. Desta forma, a sensação de presença é reforçada em primeiro lugar pela existência no desenho de informações relativas à profundidade, e em segundo pela correção dessas informações que permitem estabelecer uma relação de movimento dentro da imagem. A noção de ambiente implicando uma percepção ampla do espaço onde se realiza um desenho deve proporcionar pistas visuais que criem uma expectativa sobre a continuidade da imagem fixada no campo visual. O desenho é amplificado com sensações

proprioceptivas/somatosensoriais que envolvem a memória de experiências motoras e propõem ao desenhador a possibilidade e o interesse na realização de desenhos segundo a noção de “visão serial” ou “sequencial” [ver cap. VI, 7.]. No caso do trabalho relacionado com a aprendizagem do desenho, é essencial promover a sintonização ou atenção do desenhador com estas diversas fontes de coordenadas, aumentando o nível de interesse pelas formas representadas e diversificando as experiências espaciais.

8. Relevância da percepção cutânea

Mencionar a percepção cutânea quando relacionada com o desenho de observação assume desde logo contornos de estranheza. No entanto, a apreensão do instrumento ou do material de registo pela mão enuncia que através da pele chegam informações sobre a experiência do toque no material mas também sobre as características da superfície do suporte. Longe de enunciar a especificidade de todos os materiais e circunstâncias ambientais de desenho, esta informação relaciona-se com outras ao nível somatossensorial, determinando, julga-se, algumas características da atitude quando se procura adequar essas características às do regime gráfico em abstrato. Assim, se o instrumento ou o material forem associados a uma experiência visual particular, caberá à percepção do maior órgão sensitivo do corpo humano um conjunto de adaptações ao nível do estímulo mecânico (estático: pressão; dinâmico: riscar, vibração e tracção/elasticidade) e dos estímulos térmico, químico e elétrico, com respectivas variações em função da concentração de células recetoras.



079.
Katsushika Hokusai
Ryakuga haya oshie
“Lições de Desenho Rápido”, 1812
NETTETSU, T.; HOKUSAI, K. – *Ryakuga haya oshie*.

Considera-se particularmente relevante a sensibilidade da ponta dos dedos para a captação de vibrações e o facto de a relação entre o material e a superfície do suporte ser condicionada pelas características da fricção e de geração de energia cinética.

O suporte é uma superfície que apresenta uma rugosidade variável, constituindo um fator a ter em conta quando o material ou a sua propagação na superfície se realiza de forma seca ou fluída, dependendo em muito das características do instrumento de registo. Como variável sensível, a inclinação do instrumento pode gerar variações na vibração, causando percepções diferentes durante o registo. Por outro lado, diferentes formas de pegar no instrumento condicionam a percepção da atividade gráfica, obrigando a uma correção postural de compensação. A pega oriental (fig. 079) para o manuseio do pincel e da tinta pode corresponder a um compromisso com a menor fricção na relação entre o pelo do pincel e o suporte. As características de condução da vibração pelo instrumento da ponta até à pega podem condicionar a percepção das vibrações. Acrescente-se ainda que uma pega normal do instrumento envolve a extremidade de três dedos e a sua zona palmar mais sensível, reunindo algumas características para intensificar a experiência sensorial tátil.

Funcionando como os recetores de outros órgãos sensoriais, a percepção tátil é mais sensível à variação, tendendo com o aumento da duração e a constância do estímulo a perder capacidade sensível. A capacidade de enviar informações sobre textura, pressão, temperatura e rigidez dependem pois da variação rítmica das sensações. Isolar a percepção da vibração durante o desenho é algo dificilmente realizado pelo desenhador, atendendo ao facto que se este estiver com atenção na sensação cutânea desviará a atenção necessária para a observação e o registo. No entanto, em alguns casos do desenho contemporâneo este tipo de atenção será o motivo ou a temática da representação.

A discussão relativa ao tacto será retomada com a problematização do gesto, com efetiva apreensão quanto à relação entre a eficiência na captura de informação e o registo. A utilização da percepção cutânea envolve uma perscrutação da forma com uma carga sensualista no sentido de registar os volumes, as concavidades e convexidades da superfície. Este tipo de abordagem, sistematizada por K. Nicolaidis, no sentido da massa, B. Edwards no sentido do contorno ou, ainda, por W. Cooper¹⁹⁷ relativo à profundidade, propõe uma ligação entre o movimento ocular efetivo ou virtual e o tacto, que se transforma no registo da experiência visual ou do movimento corporal.

197. William Cooper estabelece um conjunto de exercícios que têm como ponto de partida uma adaptação de K. Nicholaides, acrescentando os conceitos de *puxar e aliviar*, traduzindo-os num movimento com o braço e mão, acentuando a tonalidade da profundidade. "When the surface of the model moves back away from you, scribble more. When the surface of the model moves toward you, scribble less". COOPER, W. D. – Drawing, Touching and Moving. *JAE*. Vol. 35, n.º3 (1982), p. 9-13.

CAPÍTULO IV

A observação, a memória e a atenção no processo do esquisso

1. O uso da memória num desenho de observação

139

Este capítulo é dedicado à incidência da memória (adquirir, armazenar, recuperar) no desenho de observação, no tempo de percepção e registo. Entende-se que os aspetos da memória relacionados com o “esquisso” não são apenas de ordem visual. O armazenamento relacionado com os processos sensoriais-motores está inequivocamente implicado em qualquer desenho e nesta relação há uma determinação funcional que condiciona o uso da memória visual. As disposições gerais para o uso da memória visual são direccionadas para um processo aprendido que implica uma ação motora face a uma evocação de carácter visual. A memória geral a que se alude na execução do esquisso é claramente multifacetada. Por um lado a imagem relativa ao esquisso do lugar demonstra o compromisso métrico e semântico necessário para se reconstruir a sensação de realismo, por outro as propriedades métricas (visuais) são variáveis no que toca ao seu armazenamento. O mecanismo da memória recorre à abstração e descarte da medida para melhor armazenamento da informação. A informação guardada é representativa do processamento particular (avançado e somatossensorial) das propriedades do objeto e não dos estados preliminares de processamento visual (primário).

Although ‘memory drawing’ is usually thought of as being the recording of visual information away from the direct reference, in fact all drawing is memory drawing. It is impossible to look at the subject and the drawing at the same time, and even though the visual information only has to be carried in the memory for a short period of time it is quite surprising what a difference can be made by this time occupying a fraction of a second more than is necessary¹⁹⁸.

A partir da premissa de que um desenho de observação implica sempre memória, o esquisso realizado a partir da observação também é auxiliado e possibilitado pela

198. SIMPSON, Ian – *Drawing: seeing and observation*, p. 34.

recordação de experiências. A memória atua mesmo no desenho que não se reporta a uma imagem interior formulada pela imaginação do autor. No entanto, distinguir um desenho pelo tipo de memória, como se verá mais adiante, só faz sentido se fosse possível encontrar traços evidentes desses tipos, com repercussão no aspeto gráfico. Porventura, traços que se relacionam com o carácter do desenhador na relação com a magnitude das sensações e com a experiência de planejar o processo de desenho. Porém, a dificuldade desta tarefa deve-se a que a maior parte dos mecanismos atua de forma subconsciente ou inconsciente; atua também de forma automática e os resultados são pouco controlados nesta matéria.

1.1. Esquisso: observação e/ou memória?

O uso da memória para a realização de um esquisso é um assunto abordado pelas definições históricas, sobretudo do século XVIII em diante. A consciência da memória que substituiria a alma e, muitas vezes, o espírito, atribuía-lhe a enorme tarefa como fonte para o desenho nela constituído. Leonardo da Vinci [cap. II, 3.3.5] referiu que os desenhos realizados no caderno de bolso deveriam ser tomados da memória, depois de uma atenta observação do modelo. A definição recente de Joaquim Vieira [cap. II, 3.3] também aponta para que a imagem do esquisso seja realizada depois da observação do ambiente, como resultado de uma situação já observada, o que conduz à questão sobre qual o papel da memória num desenho de observação.

Será contra a natureza do desenho dizer que um esquisso pode ser feito a partir da observação? Ou será que dos quatro *modos* o Esquisso é aquele que menos tem a ver com a realidade observada e mais se relaciona com a memória? Então se o desenhador se encontra perante o objeto, qual a razão para este não ser usado como referente direto na construção da imagem? Porque razão ao olhar para o objeto se deve usar mais a memória do que a novidade dos estímulos que chegam. Estas questões podem ser colocadas como se tratassem de uma dicotomia; no entanto, o recurso a informação armazenada é algo que está sempre presente no processo cognitivo e no desenho. O simples olhar, o fixar até ao momento de traçar, usa a faculdade da memória quer se registe de imediato quer passados anos.

Desenhar a partir das experiências armazenadas é efetivamente o ato mais natural, portanto qualquer diferenciação no tipo de esquisso deve remeter-se para a presença ou ausência do referente. Existindo referente visual a memória articula-se com o estímulo visual. Não existindo referente, ela articula-se com o estímulo visual ausente, ou seja, utilizando a capacidade de reter e de projetar a informação evocada (*recall*). Porém, mesmo na presença de referente, o desenhador pode escolher não olhar enquanto o desenha. Assim, o uso da memória deverá estar implicado no ato do esquisso através

da configuração da atitude, num plano que antecipa o registo e condiciona a disposição psicomotora do desenhador. Então, mais do que questionar a sua presença, interessa promover um esclarecimento do seu uso.

2. A memória nos manuais de desenho

A perspetiva histórica da relação entre a memória e o desenho foi de algum modo apresentada no capítulo primeiro. Desenhar é explicitamente um ato de criação de memória externa e implicitamente de memória interna. Em paralelo com a teorização sobre o esquisso, Giorgio Vasari propunha também o recurso à memória:

Por encima de todo lo mejor son los desnudos de los hobres y mujeres vivos, y de ellos, haber memorizado, por la continua práctica, los músculos del torso, de la espalda, de las piernas, de los brazos, de las rodillas, y los huesos del interior, hasta alcanzar la seguridad, por lo intenso del estudio, de que sin tener los naturales delante se podrá componer por sí solo, com la imaginación, actitudes de toda índole¹⁹⁹.

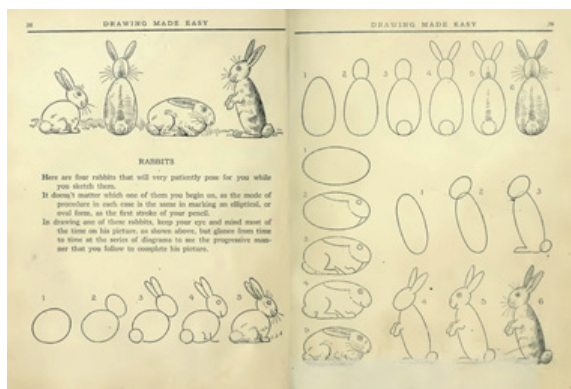
141

Neste âmbito, destaca-se o trabalho de Horace Lecoq Boisbaudram (1802-1897), cujo interesse pela memória ficou registado no *Éducation de la mémoire pittoresque* (1848), com uma nota especial sobre a “aplicação às artes o desenho” na edição de 1862²⁰⁰. O trabalho sobre a memória orientou a sua atividade como professor. Deixou algumas pistas sobre um processo de trabalho baseado na repetição. A evocação regular, executada a partir de desenhos realizados do natural ou de imagens diversas, funcionava como método de assimilação das características formais com o intuito de, ultrapassadas as dificuldades processuais, um desenho de memória revelar o carácter do artista. O processo seguia a observação atenta de cinco conceitos principais: “as dimensões, as posições, as formas, o modelado e as cores²⁰¹”, procurando sempre o máximo de rigor sobre o resultado. Relativamente ao conceito “posição”, destaca-se a ideia de fazer passar pelos pontos notáveis linhas verticais e horizontais com o intuito de fixar, na interseção, a posição. Sobre a “forma”, sobressai o apelo ao uso da imaginação para a inscrever numa figura elementar (triângulo, círculo, quadrado), jogando com a aproximação ou distanciamento relativamente à ideia.

199. VASARI, G. apud CABEZAS, L. – Las palabras del dibujo. In MOLINA, J. [et al.] – *Los Nombres del Dibujo*, p. 440.

200. A produção de manuais sobre o desenho a partir da memória gozava de alguma popularidade no século XIX. Destacamos também a leitura de CAVÉ, M. E. – *Drawing From Memory: The Cavé Method For Learning To Draw From Memory* (1868).

201. BOISBAUDRAM, H. L. – *L'Éducation de la Mémoire Pittoresque et la Formation de l'Artiste*, p. 53.



080. Edwin G. Lutz, *Rabbits*, 1935
LUTZ, E.G. – *Drawing Made Easy*, p. 38-39.



081. J. VERDIER e R. BRÉSSON, *La Poule*, 1962
VERDIER, J.; BRÉSSON, R. – *Le Dessin à L'École*. Paris, p. 6.

O discurso e o exercício sobre o desenho de memória acompanharam o ensino do desenho até meados do séc. XX. Exemplos como os de E. Lutz (fig. 080) e de J. Verdier e R. Bresson (fig. 081) são representativos da lógica de adequação de figuras geométricas básicas à configuração de animais, entre outros. Nas representações de E. Lutz a configuração final estaria muito dependente do esquema inicial, enquanto em J. Verdier e R. Bresson fica-se com a sensação de que o esquema serve à apropriação inicial de uma determinada pose. Na segunda linha de desenhos, o esquema parece relacionar-se mais com a ligação entre pontos fundamentais da forma, a partir dos quais a linha muda de direção ou tensão. São flexões sugeridas pela observação do natural e capazes de traduzir a tensão das formas do animal. Estes exemplos são herdeiros de uma tradição que remonta ao séc. XVII que, como se referiu no cap. I, viu ressurgir os cadernos de modelos na sequência dos estudos que se praticavam no séc. XVI. Porém, enquanto os autores quinhentistas estavam mais preocupados com a utilização da geometria descritiva tridimensional²⁰², para o correto posicionamento das figuras no espaço, o século seguinte enfatizava a linha estilizada, por vezes, sobre uma base geométrica bidimensional ou oferecendo um pontilhado para o desenhador construir a forma²⁰³.

Com o desenvolvimento de programas de ensino a partir da abstração, e de orientações pedagógicas que ofereciam processos de captura da vida (da figura viva como o de Kimon Nicholaides), o paradigma de aprendizagem muda no sentido de trabalhar

202. GOMBRICH, E. H. – *L'Art et L'Illusion*, p. 137.

203. Ver VAN DE PASSE, C. – *Del Dipingere et Disegnare nelle quale si vede una facillissima maniera di disegnare tutte le parti del corpo* (1643).

mais a relação com a memória externa do que a interna. O argumento prevalecente refere que a aprendizagem inicial deve ser dominada pela observação e captura do ambiente real, como método de alcançar um domínio sobre a forma e os seus efeitos, contrariando um domínio designado por pensamento simbólico. Este argumento conduz àquilo que Ian Simpson designa por um primado da habilidade manual²⁰⁴. Um processo que conduz a uma falta de critério sobre a imagem produzida, a qual, ainda que possa representar genericamente uma situação de forma aceitável, carece de informação respeitante a detalhes, a memórias específicas. Contrariamente ao seu interesse, mas concorrendo no nosso, I. Simpson, refere que uma das ocasiões para as quais a habilidade de produzir estas imagens pode ser útil é, por exemplo, na realização de um esquema arquitetural.

Na segunda metade do século XX, a literatura sobre o desenho a partir da memória não é muito específica. As obras são essencialmente marcadas pela interpretação dos desenhos e do que neles figura como traços de memória ou do imaginário. Isto é, sobre o carácter imaginativo e a maneira como as ideias podem ser associadas; sobre imagens e grafismos com um propósito do que hoje se designa por estratégia ou metodologia criativa. Portanto, procuram fixar os processos através dos quais se pode construir eficientemente a informação que aflorou da imaginação. São processos estruturais; esquemas que permitem a articulação entre partes dos objetos que representam. São também formas elementares como que reduzindo os espaços, objetos, humanos e animais a figuras geométricas simples que se articulam entre si, conforme mostrado.

Associada aos esquemas construtivos está a expressividade do desenhador, o seu estilo, que permite uma auscultação psíquica à organização da informação na memória. Portanto, a memória é sinónimo de esquema construtivo e, simultaneamente, o processo como as memórias-imagens são guardadas na mente. O traçado realizado a partir da evocação remete para um paradigma construtivista da perceção, nomeadamente na visão centrada em objetos, numa perspetiva espacial de objeto para objeto (alocêntrica). Resulta de uma construção que o desenhador realizou sobre os objetos que o rodeiam, associado aos conceitos que sobre eles formulou. De certo modo mais fácil e antagónico a uma experiência na qual o desenhador se relaciona como o objeto (egocêntrica) que implica um complexo sistemas de distorções ópticas no desenho resultante.

204. SIMPSON, I. – *op. cit.*, p. 148.

2.1. O uso da memória visual em Harold Speed

Num capítulo dedicado à memória visual, Harold Speed afirma que “Memory has this great advantage over direct vision: it retains vividly the essential things, and has a habit of losing what is unessential to the pictorial impression²⁰⁵”. A memória tem um papel fundamental para um desenho no qual se pretende representar o essencial. Com efeito, mais do que julgar-se perder o inessencial, deve considerar-se que ele não existe de todo ou que existe como estímulo involuntário que escapou ao filtro da atenção. Só desta forma se poderia olhar para o referente e desenhar de forma clara e elementar sem haver a necessidade de seleccionar o que interessa ou não. Porém, é pertinente a preocupação de H. Speed em manter vivo o impulso artístico que despertou a intenção inicial para a produção da imagem. Para ele o contacto regular com o referente tornaria a sensação, desperta pelo primeiro contato, um lugar-comum. Nesse sentido, defende que o conhecimento da técnica de transposição da visão, de conhecimento dos efeitos produzidos pelas marcas, é uma das maneiras mais poderosas para desenvolver a memória das impressões que sentiu. Entende que deve haver um compromisso entre a memorização da vista e o meio da sua representação, entre *matéria* (espírito) e *maneira* (elementos expressivos).

Uma das respostas às questões colocadas anteriormente também aparece esclarecida por H. Speed, que, antecipando Ian Simpson, refere: “The true artist, even working from nature, Works from memory very largely²⁰⁶”. A estrutura desta frase assenta na divisão entre natural e memória, na qual a dissociação entre as duas está na base do reconhecimento da capacidade do artista para a invenção criativa. É a partir da memória que o artista sublima a expressão do sentimento, sintetizando a forma ideal. A presença da memória no desenho do natural realiza-se através de um esquema ao qual se associa o entusiasmo emocional. Através da noção de *schema*, que seria desenvolvida mais tarde por Ernst Gombrich, este argumento conduz H. Speed a um desenho de síntese, que relaciona a expressão da intenção com a primeira impressão, contra a variação constante do elemento natural. O esquema é a apreensão da elementaridade das formas pela memória, que se atualiza perante uma nova configuração, ao qual se junta a circunstância emocional. Nesta conjuntura H. Speed refere a possibilidade de realizar um esboço:

205. SPEED, H. – *The Practice and Science of Drawing*, p. 257.

206. *Ibidem*, p. 262.

If circumstances permit, it is always as well to make in the first instance a rapid sketch that shall, whatever it may lack, at least contain the main disposition of the masses and lines of your composition seen under the influence of the enthusiasm that has inspired the work²⁰⁷.

A memória trará ao esquema as virtudes de uma decisão concebida no momento em que se experimentou a impressão, a qual se deve perseguir durante o desenvolvimento do trabalho. A possibilidade de trabalhar novos esquemas devem face à natureza e não longe dela, pela capacidade de variação das experiências que apresenta (fig. 82).

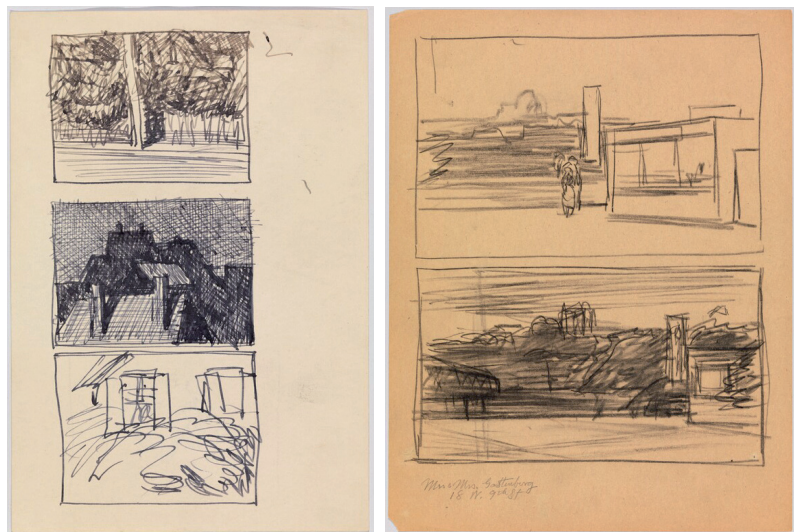
Edward Hopper utilizou a memória na sua função depuradora, através da repetição, sobre as inúmeras representações que realizou de observação.

082.

Edward Hopper,
Three Studies: Landscape with Trees, Rooftops, Landscape with Buildings, 1899-1906.
Whitney Museum of American Art

083.

Edward Hopper,
Study for Corn Belt City, 1946-47
Whitney Museum of American Art



145

2.2. O uso da memória visual em Nathan Goldstein

Nathan Goldstein²⁰⁸ não adota o mesmo princípio da construção de uma forma elementar que sofre adaptações através das experiências gráficas. No seu caso, desenhar de imaginação ou de memória é similar, referindo o autor que este tipo de desenho requer virtualmente as mesmas capacidades que o desenho do natural. As preocupações com a medida, o gesto e a perspectiva são idênticas, sendo a imagem projetada na imaginação. A visão de Goldstein não se realiza através da conceção de uma figura tipo, mas pela capacidade fisiológica de evocar imagens guardadas na memória. Estas imagens são claramente distintas das que se obtêm quando em frente ao assunto. Possuem uma riqueza de detalhes muito inferior, sendo pouco específicas e muito generalistas (fig. 83). Tal ideia era associada por H. Speed a uma capacidade depuradora da memória. Em função desta característica é requerido ao desenhador uma maior concentração no assunto, o

207. SPEED, H. – *op. cit.*, p. 262.

208. GOLDSTEIN, N. – *Drawing to See*, p. 179.

qual, pelo esforço crescente para a sua visualização e para aumentar a clareza do seu entendimento, conduz ao desenho da sua essência, à expressão gestual da sua intensidade. Tal formulação corresponde ao direcionamento da capacidade seletiva da atenção para as imagens visualizadas na mente.

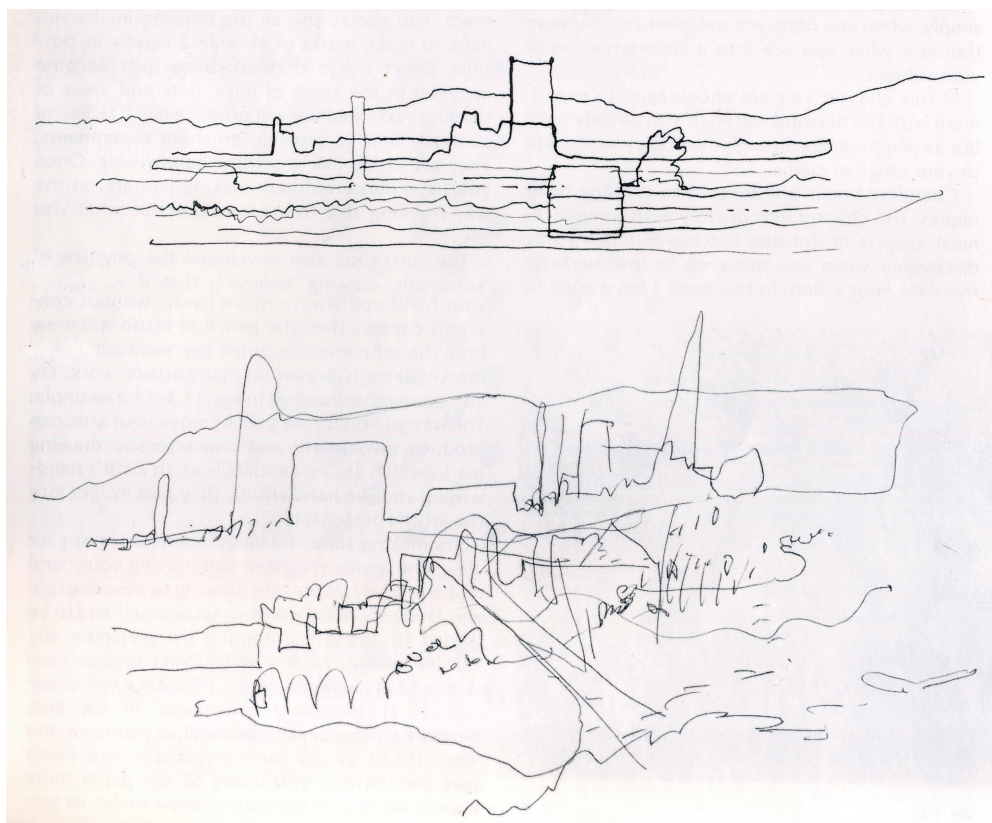
Apesar de não o expressar como um esquema, Nathan Goldstein aproxima a sua da noção de H. Speed, no entanto não existe neste caso comparação com o desenho do natural. A imagem visualizada na mente será mais forte do ponto de vista emocional que quando na presença do referente, por estar em causa a existência, quase exclusiva, das características vitais que subsistiram ao efeito de degradação da memória. O resultado do desenho será isso, uma oscilação entre as impressões mais fortes e duradouras e aquelas que correspondem a estímulos residuais. A capacidade de imaginar estas imagens estaria ligada às experiências do desenhador e afigurará melhor quem estudou e viveu as formas de maneira mais intensa.

3. Esquismo é o *schema*?!

Nigel Thomas faz referência ao *schema*²⁰⁹ através da forma como a estrutura da informação presente no cérebro pode governar a exploração do mundo de uma maneira contextual. A noção de representação de um *schema*, uma abstração mental²¹⁰, configura-se para as diversas categorias gerais e particulares das vistas. Prevê-se que tenha uma função determinante na aquisição de conhecimento através da percepção e memorização dos objetos de cada vista. O conhecimento organiza-se a partir do conhecimento da tipologia de objetos própria a cada espaço ou situação, bem como das determinantes morfológicas e de localização.

209. "Schema refers to a data structure, implemented in the brain, that functions to govern perceptual exploration of the world so that appropriate perceptual tests are applied at appropriate times and places, and that is continuously modified or updated by the results returned by those tests so as to be able to govern perceptual exploration more efficiently in the future." THOMAS, N. J. T. – Are Theories of Imagery Theories of Imagination? An Active Perception Approach to Conscious Mental Content. *Cognitive Science*. N.º 23 (1999), p. 207-245. Do mesmo autor ver também *A Note on "Schema" and "Image Schema"*, para uma discussão sobre a origem e as diversas abordagens ao conceito.

210. "Foremost is the need to formally specify what is meant by an 'abstract mental schema'. To this end, research is needed that will focus on: a) the variability in the 'density' of information across the representation; b) the best means of modeling the way in which this 'density map' changes as attention shifts to different regions of the representation and c) the extent to which this model can predict performance during perception, retrieval and imagination of scenes." INTRAUB, H. – The representation of Visual Scenes. *Trends in Cognitive Sciences*. Vol.1, n.º 6 (1997), p. 217-222.



084. Ian Simpson, Dois desenhos a partir da imaginação de uma paisagem urbana, s. d.

SIMPSON, I. – *Drawing: Seeing and Observation*, p. 22.

Ian Simpson propôs para o primeiro um desenho rápido, com linha contínua e com a intenção de descrever para si as características da paisagem; para o segundo, que fosse realizado nas mesmas condições mas com os olhos fechados. Como principais diferenças nota-se o efeito de controlo que a observação do registo pode ter sobre a organização do traçado. As linhas estão dispostas acentuando a horizontalidade pontuada por elementos notáveis que prendem a atenção. No segundo, o traçado segue uma ordenação rítmica condicionada pela evocação sucessiva. A não percepção ótica do desenvolvimento do desenho demonstra que a relação entre a evocação e o traçado é algo menos linear, menos regular e organizado que se pode supor. Com efeito, perde-se a relação espacial bidimensional em favor de camadas de informação. Porém, em ambos os casos pode encontrar-se uma tipologia de objetos similares que parecem dominar a atenção de quem observa o desenho. Se o primeiro desenho pode ser ilustrativo da forma organizada da estrutura da memória, pelo menos como método para a memorização, a segunda pode ser ilustrativa do processo como intuitivamente a informação se organiza em termos de relações não lineares.

Um *schema* ou a sua possível inter-relação através de um conjunto de *schematas* estarão configurados para a produção de um esquisso. Tal sucede a dois níveis: o do processo mental para despoletar as ações a partir da atitude e, também, do reconhecimento do contexto espacial. A atitude do esquisso será, para o desenhador, uma das formas básicas ou primárias construídas através de um conjunto de experiências específicas. Na especificidade do desenho, este constructo forma-se pela experiência de realização de desenhos rápidos com informação gráfica de carácter elementar. A incidência do *schema* nas ações da percepção pode estabelecer uma relação entre aquilo que é o esquema do esquisso e a percepção do desenhador. A construção do *schema* viabiliza uma adequação eficiente entre aquilo que se vê e o que se pretende registar sem desperdício de energia, para o que se pretende como relevante numa explícita perspetiva funcional e economicista.

Pode relacionar-se esta noção de *schema* com o sentido atribuído aos traçados no cap. VII. Embora relacionados com a direção do olhar e com a hierarquia da motivação, acrescenta-se um conjunto de afinidades que contribuem para uma relação total entre diversos tipos de informação proveniente de sensores da visão, sensores motores, memória reflexa e construções cognitivas conscientes. Estas sensações articulam-se com a representação gráfica, que se entende ser ilustrativa, mas cuja proximidade poderá residir apenas na similitude da informação eletroquímica que o cérebro processa, ou então em breves correspondências entre a experiência ótica da realidade e o proporcionado pela matéria gráfica do desenho.

Assim, realizar um esquisso será direcionar a percepção para estabelecer uma hierarquia dos estímulos sensoriais, a partir da relação entre simplicidade e exequibilidade do processamento e transferência para o paradigma do desenho. Uma hierarquia baseada na utilização inconsciente de esquemas pré-existentes em confronto com novas formas que permitem, pelo equacionar de resoluções, desenvolver uma estrutura visual esquemática.

3.1. O *schema* e a sua imagem



085. Hans Hofmann, *Untitled*, 1942
Glenn C. Janss Collection



086. Frank Auerbach, *Working Drawing for 'Primrose Hill'*, 1968
Tate

No campo do Desenho as referências sobre o *schema* cruzam a dimensão psicológica com uma representação, uma imagem desenhada ou pintada com determinado conteúdo intencional (fig. 085, 086). A imagem não é absoluta e contém uma arbitrariedade formal dependente do sujeito que formula a ideia. O domínio abstrato e concetual do *schema* é um núcleo híbrido, compreendendo também a vertente fenomenológica e sensorial, proporcionada pela imagem, ultrapassando o domínio da objetividade de pressupostos estruturais e funcionais.

Perante a possibilidade de utilizar uma construção esquemática como imagem, que não existe na realidade mas que se pode construir a partir de alguns dados do referente, considere-se a perspectiva de Ernst Gombrich sobre a lógica aplicável à sua criação:

La révolution de l'art grec a pu modifier la fonction et les formes de l'art; elle n'a pu changer la logique applicable à la création de l'image: cette simple nécessité qui fait qu'aucun artiste ne saurait le réel sans se servir d'un moyen d'expression et d'un schéma qu'il peut modifier et remodeler. (...) F.C. Ayer, résume ainsi les conclusions: «Le dessinateur bien exercé a pu acquérir la maîtrise de nombreux schémas qui lui permettront de tracer rapidement sur le papier la forme schématique (...) Celle-ci sert de support à une représentation de ses souvenirs visuels et il la modifie peu à peu, jusqu'à ce qu'elle corresponde avec ce qu'il a l'intention d'exprimer²¹¹.

A proposta de um esquematismo simplificado que estrutura a imagem final é uma ideia tão válida que justifica a realização de esboços a partir da observação, pela necessidade de produzir esquemas que possam ser utilizados no estúdio. Uma vez nesse local, adaptam-se os esquemas à necessidade de visualização, para que possam suportar uma correspondência a uma realidade imaginária. Uma ideia que concorre com o retorno ao domínio sensorial proposto no cap.VII [6.]. Estes esquemas não são cristalizações comuns entre pontos de vista. Fazendo parte do processo evolutivo de cada desenhador, estarão à prova em cada representação do real, pois a necessidade de observação destrói e reconstrói parte do paradigma estruturado na memória. Se o esboço for o *schema*, o seu assunto é tornar visível o entendimento que se faz sobre esquemas relacionados com o referente. Por seu turno, este carácter adaptativo tem influência na configuração da atitude relativa ao *modo*, no papel antecipatório e preparatório do traçado.

A existência de estruturas esquemáticas é importante para o desenho de observação, na medida em que a sua fiabilidade estrutural seja posta à prova. Aplicar velhos esquemas em novas situações tende normalmente a não resultar, como é o caso dos desenhadores inexperientes. Este carácter provisório do esquema, do esboço, fará com que o peso da avaliação crítica seja reduzido. Num desenho esquemático não é importante obter algo representativo em domínios simultâneos, pode dedicar-se a atenção a sectores muito particulares e deles obter uma informação muito precisa, como se verá mais adiante.

211. GOMBRICH, E. H. – *L'Art et L'Illusion*, p. 126.

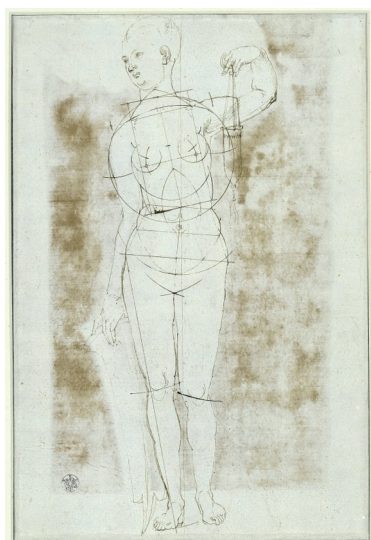
Por influência dos estudos de Julian Hochberg²¹², Ernst Gombrich retomou este tema em *The sense of order*, enfatizando a necessidade de uma estratégia perceptiva baseada na simplicidade. A simplicidade seria uma garantia temporal, para a gestão da dinâmica de teste e erro, sobre as informações transmitidas pelos sentidos. Em simultâneo, mecanismos de seleção de informação atuam sobre o fluxo de estímulos a partir de uma relação entre as estruturas pré-codificadas e a sua verificação no referente. Através do reconhecimento entre estruturas de carácter simples, o indivíduo determina a sua atuação entre a continuidade ou a mudança de maneira pragmática. Hoje, pode confirmar-se a assertividade da teoria de E. Gombrich. Além das capacidades perceptivas naturais, predispondo-se o desenhador para a representação esquemática daquilo que observa, aumenta a dedicação das suas faculdades, conferindo maior capacidade quer para a gestão do estímulo quer para a associação dos dados em memória. A teoria é reforçada pelo historiador de arte através da seguinte afirmação:

Looking over his shoulder as he draws an architectural and decorative ensemble, we shall see his perceptual hierarchies at work as he starts from the relationships he finds easy to code in a few lines, re-constructing rather than recording ²¹³.

Neste compromisso com o domínio concetual e mais abstrato, o esquema não será a figura de uma rua perspectivada, mas um processo de codificação para o reconhecimento. Perante a vista da rua, o que menos interessa são as suas características enquanto via. O que mais interessará são os elementos da sua morfologia que se organizam hierarquicamente de acordo com a interpretação e codificação imediatas e simplificadas, neste caso através do desenho. Apesar de E. Gombrich apontar os elementos básicos da geometria como um equivalente aos componentes do esquema, recorrendo também a todo o tipo de diagramas auxiliares (fig. 059, 080, 081, 087, 088) para construção da forma, utilizados desde sempre pelo desenho, o *schema* será algo mais além que a abstração da morfologia por se tratar de relações neuronais.

212. "(A) Schematic maps have local visual consequences, that is, they contain visual information or structure. A schematic map is a matrix of space-time expectancies (or assumptions). These expectancies are revealed by the couplings or constraints which they impose on otherwise ambiguous shapes and motions, but I presume them to be responsible for the integration of successive glimpses, and for perceptual structure in general, whether the stimuli are ambiguous or not. (B) A schematic map is not a completely detailed counterpart of the total pattern—it is not like an eidetic image (cf. Haber and Haber, 1964)—else the “impossible picture” problem would not arise. (...) (C) I have not been able to produce the “cross” response, (...), by furnishing appropriate set or knowledge, with rapid succession of inputs. There might well be several reasons for this; for example, perhaps with rapid succession, stimuli might be present that produce unambiguous phi, that is, that produce an apparent motion peripherally determined and resistant to central intrusions. But I propose that the explanation is at least partly that schematic maps are ways in which successive sensory input is stored, and storage probably takes substantial time for read-in and read-out, so that rapid succession rates prevent retrieval of the relevant expectations in time to affect the next glimpse.” HOCHBERG, J. – In the mind’s eye. In PETERSON, M. [et al.] (eds.) – *In the Mind’s Eye*, p. 89-90.

213. GOMBRICH, E. H. – *The Sense of Order*, p. 115.



087. Albrecht Dürer,
Study of the Proportions of a naked woman with a sign, 1500.
Staatliche Museen zu Berlin



088. Denman Waldo Ross, *Seated Male Nude*, s.d.
Harvard Art Museums/Fogg Museum

151

Esta ordenação, por categorias de interesse e simplicidade, terá uma correspondência à visão utilitária, do quotidiano, também organizada por categorias similares. Gravar implicaria o registo de informação nova, como se nada existisse, como se justapusesse ou sobrepusesse. Gravar implicaria uma inscrição nos processos da memória de matéria representativa; algo que o esquema, pelo seu carácter redutor, simplificador, homogeneizador de determinadas categorias percetivas²¹⁴, não proporciona. E. Gombrich acrescenta um argumento contraditório à formação de esquemas, o qual se relaciona com o uso de formas indefinidas ou acidentais²¹⁵. A interpretação de imagens com este tipo de grafismos é complexa e uma mancha gráfica nublosa não é sinónima de clareza. Será possível poder utilizar este conjunto de formas para reconstruir o *schema*, dado o potencial heurístico da nebulosa, no entanto a associação que realiza aponta o sentido dos processos criativos do artista e não da comunicação.

A continuidade dos estudos de J. Hochberg permite sair do âmbito redutor da análise da imagem e centrar-se na origem, relacionando a noção de mapas esquemáticos e a visão periférica com as características da representação:

This would surely be adaptive, given the nature of visual inquiry: The eye has the wide field of peripheral vision as a form of on-line storage, a very impoverished reminder of where the fovea had been directed and a preview of what it might find at other loci in the field of view. With their low resolution (no detail, no texture, etc.) peripheral views of the real

214. Distingue-se categoria percetiva de conceito, por exemplo a identificação percetiva de um automóvel é mais imediata que a evocação das informações relativas ao conceito de automóvel, que com regularidade inferem na perceção do veículo. Ver, por exemplo, SLOUTSKY, V. M. – From Perceptual Categories to Concepts: What Develops? *Cogn Sci.* Vol. 7, n.º 34 (2010), p. 1244-1286.

215. Falando sobre a imagem observável nas nuvens, como metáfora para o sentido evocativo e inventivo da mancha refere: “Cette faculté de projection a éveillé en maintes occasions l’intérêt ou la curiosité des artistes. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ce sont les tentatives qui sont faites pour utiliser des formes indéfinies ou accidentelles pour la formation de ce que nous appelons les «schémas», les unités de base du vocabulaire visuel de l’artiste». GOMBRICH, E. H. – *L’Art et L’illusion*, p. 155.

world and of its pictures must differ little from each other, and the contours at objects' edges, corners, and occlusions must be most important. (...). Outline drawings seem able to activate such schemas and maps, both in vision and more generally²¹⁶.

O exercício “Para um desenho pouco focado” do capítulo anterior mostrava a capacidade de criar um traçado de linhas de limite, de contorno, que oferecem uma ideia mais definida dos objetos na vista. Efetivamente, o desenho tem essa capacidade de demarcar ou de tornar vívido o que a atenção, por vezes, não releva. Essas linhas não são fiéis às arestas, pelo facto de estas não serem visíveis. Elas representam uma aproximação estrutural ao limite. Assim, são as características “empobrecedoras” da visão periférica, referidas por J. Hochberg, que julgamos muito úteis para uma percepção específica, uma organização da memória dedicada, um enquadramento cognitivo transitório e um traçado expedito, com características estruturais e esquemáticas; um esquisso.

152

4. Os sistemas de memória visual

A investigação em torno da memória tende a dividi-la em três subsistemas, são eles a Memória Sensorial Visual (*Visual Sensory Memory*), a Memória Visual de Curto Prazo (*Short-term Visual Memory*) e a Memória Visual de Longo Prazo (*Long-term Visual Memory*). Cada um destes subsistemas está caracterizado com operações específicas no que diz respeito às ações típicas de aquisição e codificação, armazenamento e consolidação, e recuperação ou evocação. Em função das particularidades relativas a cada sistema, observa-se o modo como as diversas operações realizadas durante um esquisso podem recorrer funcionalmente a cada sistema. Julgamos que desta forma será possível traçar um entendimento mais profundo entre esquisso e memória.

4.1. A Memória Visual de Longo Prazo

A Memória Visual de Longo Prazo (MVLP) é o tipo de memória que se refere quando se pensa em memória. Reúne o conjunto das memórias relativas ao desenho no sentido em que o indivíduo se recorda de outros desenhos e informações associadas. As circunstâncias em que ocorreram algumas observações ou produções importantes estão armazenadas na Memória de Longo Prazo. Todo um outro tipo de experiências evocadas, para a realização de um desenho dito de memória, estão guardadas sob esta forma. Trata-se de um tipo de memória cujas características mais notáveis estão i) na elevada capacidade

216. HOCHBERG, J. – The perception of Pictures and Pictorial Art. In FRIEDMAN, M.; CARTERETTE, E. (ed.) – *Cognitive Ecology*, p. 172.

para retenção de informação relativa a formas e objetos de uma vista; ii) na capacidade para utilizar essas informações na categorização de objetos e contextos ambientais; iii) na análise estatística da recorrência dos estímulos para antever a informação contextual na percepção, facilitando os processos de procura; e iv) na integração de estímulos visuais e espaciais em representações complexas²¹⁷. Esta caracterização não deixa dúvidas sobre o facto de qualquer abordagem ao desenho de observação implicar o recurso a informações presentes na memória (LP). A este tipo de memória é reconhecida uma capacidade de armazenamento ilimitada.

4.1.1. Memória Explícita e Memória Implícita: definição e uso no desenho

O uso da MVLP permite estabelecer um conjunto de relações entre uma ação mais ou menos consciente do desenhador com a matéria da memória. Por se tratar de uma ação que se desenvolve no tempo, o uso da memória pode variar de acordo com a necessidade de utilizar informação armazenada. As memórias Explícita e Implícita²¹⁸ (termos da psicologia experimental) são duas formas através das quais os eventos passados podem ser recuperados; são termos relativos a informação armazenada na MVLP. No desenho dito de memória recorre-se à Memória Explícita (ME) (também designada por *declarativa*) para organizar uma imagem relativa a uma intenção de composição. No sentido original, o esquisso é um exercício de exposição da memória explícita, isto é, de evocação de experiências passadas que se reorganizam segundo um contexto atual, uma paisagem, um corpo, uma face, uma expressão. Por outro lado, a Memória Implícita (MI) (também designada por *não declarativa* ou *processual*) relaciona-se com a manifestação de um conteúdo da memória numa tarefa, de maneira não intencional. Em desenho, por exemplo, pode acontecer que determinados objetos figurem de forma rotineira depois de serem realizados uma primeira vez. A utilização não intencional e compulsiva de uma forma, de um gesto, de uma interjeição gráfica, pode remeter para o uso da MI. No contexto do desenho de observação, em concreto o esquisso, a MI é utilizada como um recurso facilitador da representação, figurando por vezes como um clichê gráfico que, em lugar de se aproximar da configuração do objeto, pode ser representativo de uma classe.

217. LUCK, S. J.; HOLLINGWORTH, A. (eds.) – *Visual Memory*, p. 7.

218. “The most widely accepted view of memory is based on the idea that memory can be divided into a declarative component based on conscious recollection of facts and events and mediated by the hippocampus and interconnected neural regions, such as entorhinal cortex and parahippocampal and perirhinal cortex, and a nondeclarative component based on memory without conscious access for skills, habits, priming, simple classical conditioning, and nonassociative learning mediated by a variety of brain regions, including the striatum for skills and habits, the neocortex for priming, the amygdale for simple classical conditioning of emotional responses, the cerebellum for simple classical conditioning of skeletal musculature, and reflex pathways for nonassociative learning. “KESNER, R. P. – Memory Neurobiology. In RAMACHANDRAN, V. S. (ed.) – *Encyclopedia of the Human Brain*, p. 783-784.

A memória implícita pode, na teoria do desenho, associar-se às descrições do furor e a um estado de trabalho subconsciente e automático. A diferença entre estes dois tipos de memória pode também explicar-se pelo contraste entre o conhecer todo o tipo de objetos, factos e teorias relativos ao desenho e a capacidade que as pessoas têm para desenhar.

4.1.2. A memória explícita: eventos e factos

154 Relativo ao tipo de informação que pode ser evocado de forma consciente, encontram-se dois tipos de dados que se agrupam de acordo com experiências diferentes. A Memória Episódica é um tipo de informação que está relacionado com um determinado local ou momento temporal. Trata-se de experiências percetuais marcantes, articuladas com o contexto em que são realizadas. A título de exemplo, pode referir-se a realização de um desenho num espaço com características de monumentalidade, numa circunstância particular, como por exemplo uma viagem. Neste caso, a memória dos objetos pode evocar as circunstâncias do desenho realizado como, pelo contrário, o desenho tem a capacidade de convocar com vivacidade memórias em torno do monumento. No caso da Memória Episódica, o *objeto* e a *origem* estão sempre presentes. As memórias relacionam-se numa perspetiva autobiográfica. A Memória Semântica diz respeito ao conjunto de factos e eventos memorizados, independentemente do momento em que foram aprendidos ou serão evocados. Por aqui passará a literatura sobre desenho, a biografia de autores, as relações com a história, os contributos de outras áreas da ciência sobre processos de desenho e as disposições do desenhador, entre outros, como as variações de dureza típicas das minas de grafite, ideias e conceitos diversos. Os estudos sobre este tipo de memória estabelecem uma relação com “a linguagem, com as estruturas que suportam a linguagem entre palavras e outros símbolos verbais, o seu significado e referentes, as relações entre si e as regras formulas e algoritmos para a manipulação de símbolos e conceitos²¹⁹”. Desta memória fazem parte as características e atributos que definem os conceitos e os processos, permitindo uma evocação rápida, muito em parte devido à configuração abstrata como é armazenado o conteúdo.

As diferenças entre estes dois tipos de memória são significativas. A Memória Episódica está fortemente relacionada com as condições percetivas em determinado contexto, nomeadamente com os estímulos visuais que decorrem da experiência. A Memória Semântica opera sobretudo com informação processada e proveniente do domínio

219. TULVING, E. – Episodic and Semantic Memory. In TULVING, E.; DONALDSON, W. (eds.) – *Organization of Memory*, p. 381-402.

cognitivo. A discussão pode ocorrer ponderando a influência do domínio semântico e conceptual sobre as experiências perceptivas e o enquadramento do seu significado num conhecimento prévio. Neste caso a experiência episódica será tanto mais valiosa quanto mais contribuir para a memória semântica, não sendo porém uma obrigatoriedade e mantendo um grau de independência. Falando de desenho, a experiência de representação de determinados locais pode tornar-se significativa quando contribui para um entendimento mais alargado das especificidades disciplinares. Por vezes o desenho feito *à maneira de*, tendo a particularidade de aumentar a percepção sobre um corpo teórico organizado previamente sobre determinado autor. Por vezes uma combinação de materiais para obter determinado efeito, que resulte satisfatoriamente para o tratamento de determinada textura ou luminosidade, pode alterar ou consolidar regras e procedimentos conhecidos.

155

Da mesma forma que se pode desenhar sem conhecimentos estruturados sobre a matéria, o inverso também é possível, ou seja, adquirindo conhecimento disciplinar que não passa pela prática ou a formação de experiências gráficas marcantes em torno do desenho. A questão que se coloca é, relativamente ao esquisso, se será necessário saber o que é e como se realiza à luz da teoria do desenho ou de que forma um episódio marcante pode ser abstraído no sentido de contribuir para o conhecimento alargado e multifacetado sobre a prática do desenho esquissado.

4.1.3 A memória implícita: habilidade e hábito, aprendizagem perceptiva e aprendizagem não associativa.

A síntese das características relativas à memória implícita representa um grupo de ações que não requer um pensamento consciente para se concretizar. Tampouco estão sujeitas a um processo de evocação. Isto é, estas ações manifestam-se pela introdução de um conteúdo previamente adquirido, sem que este seja solicitado. Os estudos realizados sobre esta matéria reúnem evidências para o funcionamento da memória implícita em casos onde o paciente sofre de amnésia, condicionando o acesso a uma memória consciente²²⁰. Neste sentido, será plausível um tipo de desenho que não reporte a experiências conscientes de factos e episódios ocorridos anteriormente. Porém, os processos de aprendizagem num estado mais desenvolvido estão inequivocamente ligados à análise das experiências como validação do ato gráfico.

220. Para um breve resumo sobre esta matéria ver SQUIRE, L. R. – Memory systems of the brain: A brief history and current perspective. *Neurobiology of Learning and Memory*. N.º 82 (2004), p. 171-177.



089. Julie Mehretu, *Mind Breath Drawings (16)*, 2010.
MASLEN, M.; SOUTHERN, J. – *Drawing Projects*, p. 83.



090. Marius Bauer,
Het Damrak, gezien vanaf het Centraal Station, s.d
Rijksmuseum

A revisitação de algumas dimensões da memória implícita podem constituir um tema para desenho sobre si, como são o caso de alguns desenhos ditos performativos nos quais se procuram fixar gestos muitas vezes automáticos e despercebidos (fig. 089). No desenho, o movimento do gesto é por vezes tão rápido que não se consegue fixar e memorizar, por tal a marca é utilizada como indício (fig. 090) de valoração. Porém, embora alguma memória processual possa adquirir uma representação, a maior parte atua no plano inconsciente. Quem desenha deve evocar informação sobre a habilidade de desenhar para realizar operações relativas tanto à manualidade, dimensão do gesto ou preensão do instrumento, como das práticas de observação que permitem a tradução, esquemas hierárquicos ou estratégias de observação e comparação. No conjunto das habilidades e hábitos, haverá alguns aspetos dedicados ao movimento biomecânico e peculiaridades da motricidade, conferindo graus de desenvolvimento da destreza na relação entre a mão e o olho, a mão e o instrumento gráfico. Habilidade e hábito, no desenvolvimento da relação analógica entre o observado e o traçado, através do movimento dos olhos entre o ambiente e o desenho. Assim como, na dinâmica dos processos mentais que permitem estabelecer uma estratégia perceptiva de vigilância constante do decurso da representação, entre a tradução, a adaptação e a correção dos resultados gráficos (nomeadamente através do estado alterado de consciência ou do furor operativo).

O carácter cíclico das rotinas (nomeadamente do desenho), permite estratificar uma informação, um conhecimento, que representa um depósito constante relativamente a uma diversidade de temas que possam vir a ser tratados. O que contribui para o desenvolvimento de memória processual sobre esquisso são as sucessivas representações motivadas pela atitude, nomeadamente nas diversas formas que pode vir a adquirir como o caderno de apontamentos (fig. 015, 037, 138, 139). A prática regular fornecerá um substrato que não se limita à forma visível do desenho claramente redundante, mas

ao conjunto de procedimentos que permitiu a sua conceção. A habituação não tem um carácter associativo para caracterizar o estímulo, mas apenas uma alteração progressiva da resposta em função da exposição.

Neste esboço de G. Breitner observa-se uma hierarquia na caracterização das janelas. Na direita a configuração elementar, sem caracterização, que organiza espacialmente a fachada. Na esquerda, uma progressão da configuração geral para o particular, através da subdivisão progressiva. Após este desenho, o autor dota a sua pré-ativação perceptiva de elementos com maior complexidade.

091.
George Hendrik Breitner
Gebouwen aan het Damrak te Amsterdam, 1902
Rijksmuseum



A representação rotinada [ver cap. V, 6.] permite de uma forma, ainda que lenta e progressiva, encontrar soluções formais e gráficas para as mais diversas características observadas nos objetos. Neste processo podem ocorrer fenómenos importantes do ponto de vista da fixação do conhecimento. Por vezes, o desenhador depara-se com formas cuja complexidade levanta problemas de representação. O domínio dos conceitos que dispõe sobre os objetos, e ao qual recorre para resolver um determinado percepto, não contempla informação ativa para identificar a melhor forma de dar resposta. No momento em que tomou consciência desse problema houve um lapso na capacidade de pré-ativação (*priming*), para responder de forma não consciente à continuidade do traçado. Neste caso, verifica-se um fenómeno de pré-ativação negativo, que atrasa as ações de evocação da memória, por oposição à pré-ativação positiva, que acelera o processo. A pré-ativação relaciona-se com o tipo de formas adquiridas, as quais são utilizadas como recurso para uma determinada classe de respostas. Portanto, o que acontece no caso supracitado é o facto de não terem existido, ou que se ignorem involuntariamente, experiências de pré-ativação prévias que sirvam de maneira exemplar.

No desenho de observação é comum este tipo de pré-ativação ocorrer pela via perceptiva, isto é, a sensação do estímulo e a realização de uma forma correspondente. Pode resultar, também, por via concetual ou semântica, na qual o estímulo gera uma forma pertencente a uma família, grupo ou classe (fig. 091). Por exemplo, numa sequência de representação da fachada a configuração da porta é semelhante à da janela porque são ambas aberturas com uma morfologia base similar. Assim, considerando o potencial da pré-ativação e da forma inconsciente como atua, pode aumentar-se o fator produtivo do desenho, reduzindo o esforço perceptivo à utilização de recursos tipo e diminuindo a necessidade de tomar decisões para todas as opções.

4.1.4. Esquisso e o bloqueio da memória declarativa

A relação entre o esquisso e a MVLP deve ser considerada num plano sujeito a confirmações provenientes de investigação futura, na medida em que se aprofunda o conhecimento sobre os mecanismos da memória e os do desenho. Tem-se orientado este trabalho para a capacidade do indivíduo perceber e, através dos dados recolhidos, conseguir uma representação imediata, com a mínima inferência possível sobre os estímulos observados. Esta informação relaciona-se com o processamento da visão ao nível mais primário, representando elevados índices de informação espacial. Uma das características da MVLP é a sua capacidade dita ilimitada para armazenar informações, algo que é possibilitado através de um filtro cognitivo que torna a informação da visão (perceptual) em informação abstrata, facilitando esse armazenamento.

158

O momento do esquisso de observação reservará pouco espaço a uma evocação da memória explícita, claramente lenta, não só no sentido em que é necessário converter a informação para o paradigma perceptivo, como pelo envolvimento de processos reconstitutivos da informação em falta. Neste sentido, o recurso à memória declarativa parece articular-se com os momentos que antecedem e que procedem o registo. No primeiro caso podem determinar uma moldura cognitiva que orienta o processo perceptivo, no segundo permitem a contextualização da prática no universo reconhecido das experiências de desenho. Sobre esta proximidade entre o conhecimento e a visão, Z. Pylyshyn refere a possibilidade de ocorrer um faseamento através do qual a relação entre ambos se estreita ou afasta:

To understand visual perception, it is essential to distinguish certain stages in the process—in particular a stage, which I call early vision (after David Marr and other vision scientists), that is prohibited from accessing relevant knowledge of the world or of the particular scene—and other stages that are permitted, or in some cases are even required by the nature of the task (e.g., recognizing a familiar face), to access such knowledge. The knowledge dependent (or cognitively penetrable) stages include a preperceptual stage, wherein vision is directed at relevant places or objects in a scene, and a postperceptual stage, in which memory is accessed and judgments are made about what is in the scene²²¹.

Associadas ao desenho rápido estão as estruturas que permitem um acesso rápido, involuntário, inconsciente. Portanto, as características descritas sobre memória implícita parecem assentar bem nesta relação funcional, para a qual a destreza gestual, o hábito de produzir marcas gráficas, a rotina não associativa e a associativa de carácter automático parecem basilares na caracterização do *modo* e da atitude, contribuindo para a sensação de movimento reflexo perante o estímulo. Assim, há utilização de memória de longo prazo

221. PYLYSHYN, Z. – *Seeing and Visualizing*, p. 62-64.

implícita no esboço de observação, como no esboço realizado a partir da memória, com a aparência de realidade; como, ainda, no esboço conceptual de projeto. Por seu lado e por contraste, este último recorre mais à memória declarativa do que implícita.

A tradição teórica informa, com assertividade, sobre o processo de aquisição e armazenamento, no auxílio da MVLP. Servindo os traçados para fixar o pensamento, pode depreender-se que se a memória é externa não se encontra na mente do desenhador. Por tal, o esboço não é produtivo, no que toca à aquisição de memória declarativa e conhecimento explícito, mas sim de conteúdo relativo à prática na memória implícita. Concluindo, se o esboço de observação se pode relacionar com a etapa primária da visão, isto é, com o processamento da posição e a dimensão e orientação das formas, a informação não chega a um nível superior, no qual a experiência semântica concede significado à visão. O traçado realiza-se a partir da memória retiniana e sensorial, no sentido holístico da sensação geral de imagem, com alguns posicionamentos estratégicos da fóvea para recolher informação estrutural. A partir daí o desenho evolui num paradigma textural, superficial, aparente, relativo à experiência egocêntrica do ambiente. A falta de atenção dedicada ao objeto isolado e contextualizado afasta o desenhador de um envolvimento emocional que lhe confira uma experiência significativa, um episódio. A superficialidade da representação acentua o seu carácter transitório e efémero, sem relevo para arquivo. Esta é, igualmente, uma razão que argumenta o facto de o esboço não ser um *modo* que contribua para o conhecimento declarativo.

159

4.2. A Memória Visual de Curto Prazo

A Memória Visual de Curto Prazo (MVCP) é também fundamental para o desenho e para o desenvolvimento das ações relativas ao processo. Constitui um mecanismo de armazenamento distinto da MVLP mas para ela contribuindo e dela recebendo. Steven J. Luck²²² enumera quatro características fundamentais para esta distinção: i) As representações são criadas rapidamente como grupos de objetos memorizados a uma velocidade entre 20-50 ms/item; ii) As representações são mantidas através de um mecanismo ativo a nível neuronal, terminando a representação com o fim da atividade; iii) Possui uma capacidade de armazenamento limitada relativa a alguns objetos simples; e, iv) Para cada representação a quantidade de informação é muito limitada, correspondendo apenas a uma parte ou segmento do objeto. A memória de curto-prazo está afeta à duração do desenho. Dir-se-ia haver a possibilidade de criar um episódio, um conjunto

222. LUCK, S. J. – Visual Short-term Memory. In LUCK, S. J.; HOLLINGWORTH, A. (eds.) – *op. cit.*, p. 43.

de circunstâncias contextualizadas, que são temporariamente armazenadas e às quais se recorre sempre que necessário. Porventura dependendo das características do desenho, quer seja na complexidade de elementos que o compõe ou da duração do processo, a disponibilidade energética para acompanhar o desenho pode variar e eventualmente perder as características da representação. A duração constitui um fator de exposição a outros elementos que causam distrações ou estimulam a atenção, conduzindo também à perda da persistência da representação. Por sua vez a clareza dos elementos que são memorizados parece ser um contributo importante para a persistência da imagem.

No caso do esquisso, a MVCP (em concreto a memória operativa dedicada), tem duas configurações. Uma na qual a partir do referente se organiza uma informação relativa à totalidade da imagem (visão periférica), outra na qual a memória estabelece algumas etapas, que se vão complementando através da atenção dirigida (visão central). No primeiro caso, o desenho é organizado no processo de memorização, correspondendo essa ordem a grupos de informação que são retidos e chamados à vez. Por exemplo, a estrutura espacial, seguindo-se a caracterização dos espaços através dos elementos que o constituem²²³ e elementos relativos a objetos com carácter menos permanente do ambiente (pessoas, veículos, mobiliário). No segundo a informação vai sendo memorizada por áreas que contribuem para a sequência construtiva por motivação. Enquanto no primeiro caso, da visão periférica, a capacidade de armazenamento é gerida para uma organização espacial, mais ampla e com uma duração da memória mais extensa (como resultado a resolução da representação é menor)²²⁴; no segundo caso, da visão central, a capacidade de armazenamento é dedicada a pequenas porções do campo visual, o que permite aumentar a resolução do detalhe, embora a custo do tempo de registo e do sentido geral da composição. Neste último caso, os objetos representados possuem mais características, são menos simplificados e menos abstratos²²⁵.

A possibilidade de combinar estratégias de memorização é ampla, considerando a duração, a divisão entre espaço e forma, entre a organização estrutural e a caracterização do ambiente. Pode considerar-se a especificidade de um sistema de memória dedicado ao espaço e outro dedicado aos objetos, tanto na possibilidade de atuarem isoladamente

223. Portas, janelas, árvores, automóveis, etc. A avaliar pela diversidade do ambiente estes são exemplos grosseiros, no entanto quando comparados com o desenho pode este ser, de facto, o *schema*.

224. "As more representations are concurrently stored in VSTM, the amount of the resource Available for a given representation will decline, leading to a decrease in resolution". LUCK. S. J. – *op. cit.*, p. 51.

225. "Observers may store both a representation of the overall scene and a set of independent representations of the individual items. Given the existence of parallel processing streams within the visual system, it would not be surprising to find multiple VSTM representations of the same information, but in different formats". *Ibidem*, p. 54. Na discussão sobre a distinção na memorização entre objetos e as suas características, nomeadamente na concorrência pela capacidade de armazenamento, os dados científicos indicam que as características estão associadas aos objetos, sendo o seu número ilimitado quando comparado aos objetos cuja capacidade se estima em três ou quatro.

como interrelacionados através de diferentes níveis de interação funcional²²⁶. Trata-se de uma caracterização que explica a diversidade metodológica para elaboração de um desenho rápido e que, variando a incidência, pode resultar em grandes diferenças no tipo de imagem e no tempo de execução. Nesta sequência é importante considerar que além da esquematização do ambiente como princípio organizador, a memória de trabalho gere a coordenação entre as dimensões visual e motora do gesto. O gesto acompanha uma representação na memória e deve ser conduzido dentro da noção de medida nela presente: comprimento, tensão e pressão do traço; variação rítmica; entre outros. Ainda, a capacidade para planear durante o traçado para onde se dirigirá o olhar e, no regresso, cumprir o registo numa área contígua ou não caso, tenha terminado o esforço de memória dedicado. Com o apoio da memória, o desenhador sabe para onde deve olhar mas também para onde já olhou evitando repetições, reincidências de atenção numa mesma área²²⁷. Trata-se de um facto importante para o esquisso, no sentido em que o olhar não pousa, tal como a linha, duas vezes no mesmo sítio.

4.3. A Memória Sensorial Visual

Memória Icónica é um termo proposto por Ulric Neisser²²⁸ para designar a Memória Sensorial Visual (MSV). Trata-se de uma memória com características próprias relacionadas com o primeiro momento dos estímulos visuais que, eventualmente, antecede a Memória de Curto Prazo ou a de Longo Prazo. Relaciona-se com os estímulos dos órgãos dos sentidos, que retêm a informação dentro de um curto espaço de tempo para que possa ser processada e armazenada ou descartada. Memória sensorial visual é correntemente a designação mais utilizada. O desenvolvimento teórico relativo a este tipo de memória divide-a nos componentes *persistência visível* e *persistência informacional*²²⁹. As características da primeira dão origem à designação icónica pelo facto de se relacionar com a persistência de uma imagem semelhante à observada, sob um domínio consciente,

226. *Ibidem*. p. 54. Ver também: SOTO, D.; BLANCO, M. – Spatial attention and object-based attention: a comparison within a single task. *Vision Research*. N.º 44 (2004), p. 69-81. Para Soto e Blanco a estabilidade do espaço parece ser fundamental para a perceção dos objetos. O espaço fornece as pistas para guiar a atenção sobre os objetos, funcionalidade que o remete para um segundo plano.

227. Baseado na característica da visão de inibição de voltar a focar um ponto anteriormente focado, a memória organiza-se também nesse sentido. Ver CASTEL, A. [et. al] – The role of spatial working memory in inhibition of return: Evidence from divided attention tasks. *Perception & Psychophysics*. N.º 65 (2003), p. 970-981.

228. NEISSER, U. – *Cognitive psychology*.

229. Como tradução de *visible persistence* e de *informational persistence*. (termos atribuídos a COLTHEART, M. – Iconic memory and visible persistence. *Perception & Psychophysics*. N.º 27 (1980). p. 183-228. e a TURVEY, M. – Visual processing and short-term memory. In ESTES, W. K. (ed.) – *Handbook of Learning and Cognitive Processes*, p. 91-142.

que se desvanece progressivamente (cerca de 100ms depois)²³⁰. O facto de se tratar de uma imagem particularmente detalhada não parece ter grande importância para a ação seguinte. Será a persistência informacional que, após a receção do estímulo, estabelece uma relação com a memória, de maneira a dirigir-se para a execução de tarefas (estima-se que a persistência da informação se extingue em 500ms).

O traçado do desenho dá conta de parte do tipo de informação persistente sobre o qual se pode remontar à experiência sensorial. Algumas operações do desenho conduzem o desenhador a um olhar muito rápido sobre o referente, de modo a aferir informações de natureza diversa: morfologia, medida e relação, intensidade luminosa, cor, entre outros. No caso do esquisso, esse olhar rápido capta uma informação que permite também estabelecer a ligação entre núcleos (*clusters*) de memória, para que o desenho retome ou prolongue os estímulos associados na MVCP. De certo modo, a utilização da MSV para a resolução de questões operativas pode derivar da intensa, todavia fraca, persistência da informação e, simultaneamente, de uma articulação com a qualidade fraca da atenção quando relacionada com questões operativas pontuais. A MSV parece complementar algumas lacunas na MVCP sem quebrar a sua duração. A persistência do estímulo parece limitar-se ao tempo de movimento sacada do olho renovando-se em cada fixação (3 a 4 vezes por segundo). Desvanece-se, também, com o piscar dos olhos.

Com efeito, a partir da distinção entre a dimensão visual e informacional é possível pensar que o que se procura com o olhar não é tanto uma imagem da realidade mas a informação suscitada pelo contexto operativo, a qual é extraída com a forma visual. Neste sentido, a MSV é tornada mais eficiente para quem souber que tipo de informação procurar e como extraí-la da observação. Por outro lado, justificam-se as diferenças entre a captação de informações relativas à forma, por exemplo na configuração de um contorno, e outras relativas a valores como a medida ou a posição. Diferenças também, na relação entre a duração do estímulo visual ou informativo e o tempo de traçado do desenho. Por esta razão também, um desenho realizado sem olhar para o papel tende a apresentar maior correção porque não recorre a uma memória sensorial para transpor os dados.

As experiências realizadas por George Sperling²³¹, relacionadas com a memorização de letras, demonstraram que é mais fácil para os intervenientes da experiência reportar sobre um conjunto (*partial report*) de letras de um universo maior do que reportar todo (*full report*) o universo mostrado. Com efeito, perante um ambiente repleto de objetos complexos será difícil guardar uma informação precisa sobre a sua totalidade. O que estará

230. Segundo Max COLTHEART (1980), o fenómeno de *persistência neuronal* deve-se a uma atividade residual do processamento visual. Neste caso persistências *neuronal* e *visual* corresponderão ao mesmo fenómeno.

231. SPERLING, G. – The information available in brief visual presentations. *Psychological Monographs: general and Applied*. Vol. 74, n.º11 (1960), p. 1-29.

em questão é qual a qualidade da informação necessária para a realização de um desenho e que interessará reter como persistente. Para o esquisso será certamente uma informação que diga respeito à disposição geral dos grandes objetos no quadro e à relação entre eles, ou seja, essencialmente informação espacial. Para o desenhador que observa rapidamente um ambiente, as primeiras linhas terão um carácter muito semelhante ao conjunto das letras, ou seja, apesar de ter a noção dos objetos que compõem a vista logo após a observação, essa noção tende a desvanecer-se, ficando indisponível para servir de referente e assim o registo terminará. Uma nova perscrutação reflete a reação mais imediata ao estímulo sensorial. Só uma exposição prolongada ao motivo dará ao desenhador a possibilidade de conceber uma teia de relações que lhe permite, além da Memória Icónica, continuar o registo segundo um processo construtivo menos intuitivo. Mesmo considerando as diferenças entre a persistência visível, que no seu aspeto fenomenológico se caracteriza por menor durabilidade em função de uma exposição mais prolongada ou em função de maior intensidade luminosa²³², e a persistência informacional que de maneira inversa quanto maior a exposição mais se prolonga a permanência da informação.

5. Memorização e tradução gráfica

Com o intuito de avaliar a capacidade de desenho após a exposição a imagens do espaço urbano, desenvolveu-se um exercício com alunos do MIARQ/EAUM, com controlo de tempo de exposição e sem preocupação de tempo de registo. Como referido anteriormente, a uma maior exposição ao estímulo deverá corresponder a uma maior capacidade de memorização, correspondentemente por sua vez a um tempo de registo mais longo. Este período mais alongado permitirá uma imagem com elevado nível de coerência face à imagem observada, no sentido da correção métrica dos edifícios definidores do espaço, correção da perspetiva, na identificação e escala dos objetos dispersos pela vista, no controlo sobre a relação entre detalhe e profundidade, centro e periferia do espaço de representação.

Os dois momentos para o exercício contemplam duas imagens distintas e desconhecidas dos desenhadores, mostradas com a duração de 90s (fig. 092) e 180s (fig. 093). Estas imagens são seguidas dos traçados realizados por 3 estudantes (fig. ‘092a e 093a’, ‘092b e 093b’, ‘092c e 093c’) e respetivo tempo de execução.

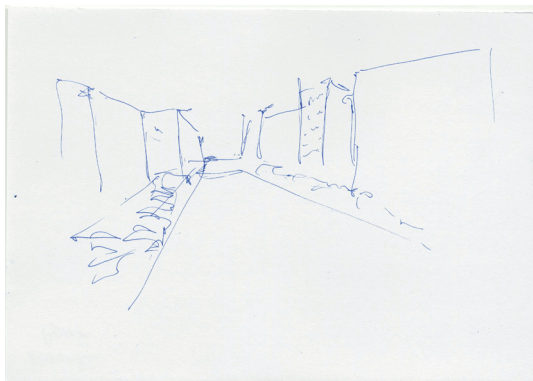
²³². COLTHEART, M. – *op. cit.*, p. 183-228.



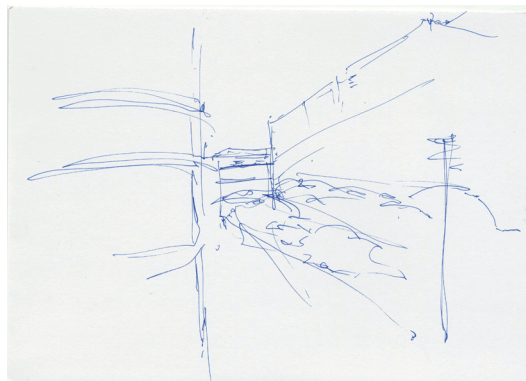
092. Imagem de referência. Tempo de mostragem: 90s



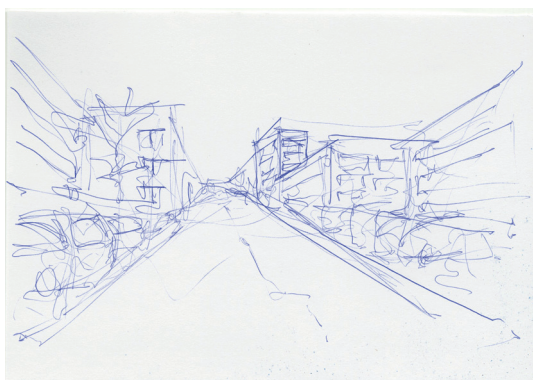
093. Imagem de referência. Tempo de mostragem: 180s



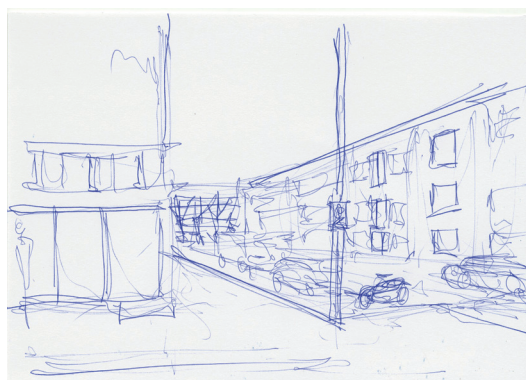
092a. (00:00'34'')



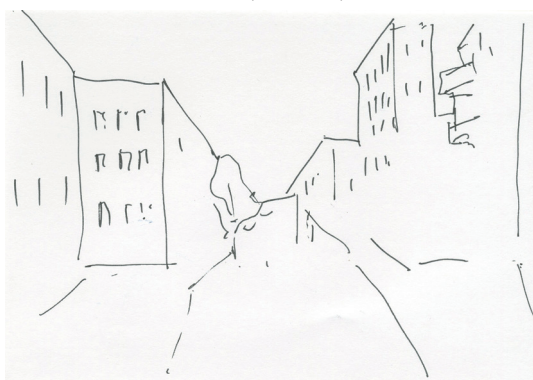
093a. (00:00'49'')



092b. (00:02'23'')



093b. (00:03'20'')



092c. (00:01'16'')



093c. (00:01'31'')

Decorrido o tempo de amostragem, pedimos que iniciassem o desenho sem demora e sem indicação de tempo para conclusão. '092a e 093a', '092b e 093b' e '092c

e '093c' demonstram abordagens diferentes relacionadas com a percepção do ambiente e, também, com a noção da atitude do esquisso. Quanto a este último ponto, '09..b' embora tenha um tipo de traçado rápido, potenciado por não levantar o instrumento gráfico do suporte, trabalha sobre a incerteza e o conhecimento adquirido. Por essa razão realiza pequenas pausas sempre que delimita um objeto e retoma o desenho aumentando o nível de detalhe do mesmo. '09..b' demora sensivelmente o dobro de '09..c', parte desse tempo é ocupado a definir objetos, sobrepondo linhas às que realizou previamente. Embora com um conteúdo aparente mais reduzido, '09..a' e '09..c' são assertivos na coerência com o *modo* e na captura da configuração espacial. Nos exemplos mostrados, como na maioria dos realizados, mais tempo de observação da imagem referente equivale sensivelmente a mais informação.

165

A ordem dos exercícios poderá ser um fator menos vantajoso, dado que o mais rápido foi realizado primeiro sem um aquecimento prévio. No entanto, mesmo no caso '09..a' no qual a diferença entre o primeiro e o segundo não é acentuada, nota-se em '093a' a sensibilidade à curvatura do primeiro plano (esquerdo), que não se nota em '093b' e '093c'. Em qualquer dos casos, o trabalho no centro do suporte é mais intenso que na periferia. Embora todos conduzam as linhas até aos limites do suporte, pode observar-se que a informação ou caracterização fica aquém deste limite. '09..b' demonstra uma consciência maior do suporte e da sua relação com o campo visual. A correção da perspetiva é um dado comum assinalando que '09..c', contrariamente a '09..a' e '09..b', acelera a linha de céu; '09..a' e '09..b' aceleram a informação relativa à linha de chão. Relativamente à escala e número dos objetos dispostos nas fachadas ou dispersos pelo ambiente, '09..b' e '09..c' mostram correção quantitativa. Entre '09..b' e '09..c', '09..c' caracteriza tridimensionalmente os objetos no plano mais próximo, conferindo uma qualidade que usou na gradação de informação da proximidade para a profundidade.

Uma nota particular para identificar os objetos que tomaram a atenção durante o processo de memorização. Neste exercício não foi realizada uma entrevista no sentido de apurar processos de memorização, no entanto verificou-se que alguns desenhadores ensaiaram as linhas do desenho durante o tempo disponível para retenção na memória. Pelo tipo de informação registada é possível observar que '09..c' omitiu qualquer referência aos automóveis ou outro tipo de veículos, que '09..b' registou o motociclo no primeiro plano, sendo o único a realizá-lo. '09..b' parece conseguir armazenar informação categorial acima da média, no entanto uma certa desorganização no processo de registo impede que a mesma se configure de maneira mais explícita.

6. Memória e atenção

A atenção dedicada à análise do referente ou ao momento do traçado nunca foi muito referida na teoria do desenho de observação. A atenção, a memória e a percepção são inseparáveis ainda que possam ser analisadas em separado. O que é fundamental entender é que não existe percepção sem tempo de atenção, partindo da ideia que esta permitirá aos estímulos sensoriais encontrar o terreno da consciência. A atenção orienta a procura de estímulos durante a pesquisa no ambiente, estando dependente dos objetivos da tarefa, das expectativas do desenhador, da sua experiência passada e recente, das emoções derivadas da experiência visual. Porém, antes de se dedicar a atenção a algo, amplificando a experiência perceptiva, já existe um estímulo prévio. Um estímulo que permite ao desenhador a percepção do espaço onde se encontra. Sem ter uma finalidade do desenho pode vir a ser o motor subconscientemente para direcionar a atenção. Isto quer dizer que o desenhador pode deslocar-se ou desenvolver ações no ambiente sem necessitar da atenção, designando-se este estado por pré-atenção (*pre-attentive*)²³³.

As características funcionais da atenção e a relação que podem deter com a especificidade das operações do desenho, qualquer que seja o *modo*, parecem evidentes. No entanto e não exclusivo do ato do desenho, o mecanismo da atenção é comum a outras ações do indivíduo. Ronald Rensink²³⁴ propôs uma taxonomia para a atenção baseada nas suas características funcionais principais, compreendendo i) a recolha (*sampling*) de informação através do olho; ii) o filtro ou controlo (*gating*) de informação considerada relevante; iii) a ligação (*binding*) ou integração da estrutura no espaço; iv) o suporte (*holding*) através de uma estrutura para conceber a dimensão temporal e a sua continuidade; e v) a indexação (*indexing*), permitindo particularizar os itens selecionados. Este conjunto de funções da atenção demonstra a importância estrutural que esta detém nas diversas memórias e permite esclarecer o seu papel na percepção para o desenho de observação.

Alguns mecanismos da atenção são preciosos para ordenar o processo de seleção de informação quando se observa uma vista urbana complexa. São-no também para orientar o desenvolvimento do desenho. Treinar a atenção para o perceber dos espaços urbanos através do desenho é fundamental na hierarquia das ações e tarefas. Portanto, se

233. "Since one can move attention to a potential source of signals before any input has occurred, it is clear that orienting can occur without detection. For overt orienting this is obvious, but it has not been as obvious that orienting and detection are two quite distinct internal operations of attention". POSNER, M. I. – Orienting of attention. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*. Vol. 1, n.º 32 (1980), p. 3-25.

234. RENSINK, R. A. – Perception and Attention. In REINSBERG, D. (ed.) – *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*, p. 97-116.

existe uma ordenação há a possibilidade de entender a que tipo de objetos se dedica mais atenção, numa dotação semântica imediata. Num desenho simplificado as características peculiares dos objetos têm pouca importância; dirigindo-se esta para a relação que estabelecem entre si a partir da formação da vista geral para o particular.

Este croqui de Daciano da Costa é ilustrativo da atenção dedicada à forma global, compreendendo a extensão do campo visual. Estão enunciadas as principais arestas que permitem distinguir diferenças na configuração dos edifícios e estabelecer relações de escala, numa percepção da dinâmica espacial.

094.

Daciano da Costa,
Madeira, 1981

COSTA, D. – *Croquis de Viagem*, p. 83.



167

Ao longo de um desenho ocorrem com regularidade alterações ao tipo de atenção. O procedimento mais imediato será tomar a forma geral, global – que se designa por *global processing* – que requer menos atenção para iniciar um desenho, passando a um regime local, particular – *local processing* – que permite a observação dos elementos *per si*, independentes da tal forma global. A possibilidade de alternar entre estes dois níveis permite estabelecer ligações sobre o posicionamento dos objetos no espaço e no desenho ou, de uma forma ativa, estabelecer hierarquias no desenvolvimento do desenho. Desenhar do geral para o particular é uma premissa essencial na aprendizagem do desenho de observação, sobretudo quando o desenhador ainda não efetuou uma transição eficiente entre organização perceptiva local e global²³⁵.

Quando a atenção é direcionada para zonas particulares do campo visual, de maneira a perscrutar o ambiente, será primariamente direcionada para as zonas onde as superfícies gerais se intersectam (fig. 094) e só posteriormente, depois de realizado o traçado geral, se dirige para o interior dessas áreas²³⁶. Desta forma, no início do traçado o olho não precisa de se deslocar²³⁷ para encontrar na fóvea as zonas que pretende

235. Segundo Kathryn S. Scherf e a sua equipa, a capacidade para o indivíduo reunir informação sobre a forma através do processo de agrupamento perceptual, essencial à capacidade de reconhecer e identificar objetos de maneira rápida e eficiente, desenvolve-se no final da adolescência. SCHERF, K. S. [et al.] – Emergence of Global Shape Processing Continues Through Adolescence. *Child Development*. Vol. 1, n.º 80 (2009), p. 162–177.

236. Segundo David Laberge será tão complexo focar uma letra no conjunto que forma a palavra como toda a palavra. LaBERGE, D. – Spatial extent of attention to letters and words. *J Exp Psychol Hum Percept Perform*. Vol. 3, n.º 9 (1983), p. 371-9.

237. Esta faculdade de tomar atenção ao um local sem mover o olhar designa-se por *covert attentional orienting*. Esta capacidade pode ser utilizada para preparar o movimento ocular seguinte. Ao observador é possibilitado dirigir a atenção em diversas direções conseguindo ter a percepção da mais que uma localização ao mesmo tempo permitindo um maior sentido de espacialidade. *Covert orienting* distingue-se de *overt orienting* implicando a segunda o movimento ocular e da cabeça. Michael Posner foi pioneiro neste estudo com o artigo supracitado.

descrever com mais detalhe. No entanto, a validade de hipótese depende do desenhador ter percorrido o ambiente que pretende desenhar, para o seleccionar e previamente entender o relacionamento geral entre as partes. A atenção deverá ter início com a sensação de algo na fase de pré-atenção e, quando se alcança o momento do desenho, o tipo de atenção dedicada será de outra ordem caso o desenhador possua alternativas à percepção geral.

6.1. A direção do olhar e a escolha do local para desenhar

A determinação do local onde para onde se dirige o olhar está normalmente relacionada com os pontos de maior intensidade luminosa do campo visual, de acordo com as necessidades de luminosidade da fovea²³⁸. No entanto, a tarefa da visão no desenho implica uma conceção que determina o percurso do olhar²³⁹. Portanto, algo que não é involuntário nem reflexo porque o desenhador distrair-se-ia com frequência. Tal acontece quando ele perde a sequência das ações de desenho, cabendo à determinação do *modo* restituir a atenção à observação. O planeamento do olhar [ver cap. V, 6.] cria uma expectativa sobre o que se vai ver mas, também, sobre o desenvolvimento do desenho onde a expectativa melhora significativamente a performance das ações. Tanto na direção do olhar, de ponto em ponto, como na correspondência do gesto com a intencionalidade.

Segundo Elisabeth A. Styles²⁴⁰, existe na visão periférica um conjunto de células com a capacidade de interromper o fluxo de informação da visão central. Isto é algo que ainda faz parte do sistema de vigilância e sobrevivência²⁴¹. Efetivamente, a atenção no desenho deverá partir do princípio da segurança relativa. O desenhador encontrará maior capacidade de concentração na tarefa colocando-se num local onde possa controlar eventuais ameaças do ambiente, baixando a preocupação com a defesa da sua integridade. Neste caso tanto física como psicológica, podendo resguardar o desenho de olhares de terceiros. Desenhar na rua poderá ser uma tarefa difícil se o desenhador não encontrar capacidade de se abstrair de ameaças externas. Em alguns casos, o desenhador preferirá andar em grupo, encontrar locais como soleiras de portas, nichos onde se sinta resguardado, ou pontos elevados onde possa controlar a envolvente. De outra forma o olho tenderá a mover-se para o local que despertou a atenção e momentaneamente perde-se a relação com o sentido do desenho.

238. Segundo a teoria de Nilli Lavie direcionar a atenção depende da exigência perceptiva e da complexidade dos estímulos. LAVIE, N. – Perceptual load as a necessary condition for selective attention. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. N.º 21 (1995), p. 451-468.

239. A capacidade para direcionar para aquilo que interessa designa-se por controlo *endógeno* (central) por oposição ao controlo *exógeno* (reflexo), quando a atenção é capturada por fatores externos ao observador. POSNER, M. I. – *op. cit.*, p.19.

240. STYLES, E. A. – *Attention, Perception and Memory: An integrated introduction*, p. 75.

241. É um facto que a atenção pode ser partilhada entre tarefas, no entanto surgindo algo inesperado que necessite de maior atenção a partilha será interrompida. Partilhar a atenção quer dizer distribuir a atenção por várias tarefas, facto que diminui a sua quantidade/capacidade por tarefa.

Sobre as condições de trabalho no espaço urbano, Brian Edwards relata indiretamente algumas maneiras de quebrar a atenção durante o processo de desenho:

Sometimes you can find a quiet corner even in the busiest town, but often it will be dirty or the odours will not be conducive to good sketching. If you have a sketching stool then your options may be greatly increased, but try to avoid positions where crowds of curious children can peer over your shoulder (and maybe steal your spare pencils!). (...) You are likely to produce a better sketch if you are warm and have a little privacy. Besides crowds, try to avoid sitting in areas full of traffic fumes since this is not only unhealthy, but the dust and dirt will mark your paper and discolour your washes²⁴².

Um aspeto peculiar do efeito da atenção parece estar relacionado com o facto de haver um interesse acrescido pelo ponto de fixação. Daqui deriva um desinteresse progressivo pelo conteúdo circundante²⁴³ (fig. 095, 096). Toma-se este efeito para justificar alguns tipos de desenho que resultam de um processo de atenção pouco desenvolvido. Alguns desenhos, principalmente de estudantes, revelam uma área central de trabalho bastante desenvolvida quando comparada com a zona periférica. Com efeito, poderá pensar-se que tal decorre por se dedicar a atenção ao centro da composição, por anteriormente na escolha do enquadramento não se ter avaliado convenientemente os pontos de atração. São duas situações distintas, uma relacionada com a observação e os ritmos narrativos da imagem e outra com a organização do desenho no suporte.

169



095. Greg Betza, Honfleur-Sainte-Catherine, 2015
<http://www.gregbetza.com/>



096. Louis Kahn, Palazzo Ducale, 1950
MANSILLA, L. – *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, p. 173.

Se o desenho de observação deve corresponder concetualmente a uma fixação do ambiente sem consequente movimentação do olho, o conjunto de maior interesse será obrigatoriamente fixado no centro da composição, estabelecendo uma correspondência entre centralidade da vista, centro da retina e centro do suporte. Alinhando o motivo na

242. EDWARDS, B. – *Understanding Architecture Through Drawing*, p. 30-31.

243. A este efeito são associadas as metáforas do foco de luz (ver: NORMAN, D.. A. – Toward a theory of memory and attention. *Psychological Review*. N.º 75 (1968), p. 522- 536, ou POSNER, M. [et al.] – Attention and the Detection of Signals. *Journal of Experimental Psychology: General*. Vol. 109, N.º 2 (1980), p. 160-174.) e, também, de zoom sobre a realidade (ver: LaBERGE, D. – *op. cit.*, p. 371-379.)

fóvea, ele ficará centrado no desenho e toda a área circundante à visão central terá menor interesse enquanto estímulo visual. No desenho a evidência dos pontos de interesse traduz-se em zonas com diferentes tipos de dedicação por parte do desenhador. Apesar de se poder evitar esta decorrência, pela determinação de outros pontos de interesse, o olho tende a mover-se para se inteirar das suas características. É nesta mobilidade do olho que, por vezes, se encontra o interesse do desenho o qual conduz ao evitar das circunstâncias supracitadas.

6.2. Atenção e economia gráfica

A atenção específica através do esquisso contribui largamente para a economia gráfica. Marisa Carrasco refere que:

Attention is crucial in optimizing the use of the system's limited resources, by enhancing the representation of the relevant locations or features while diminishing the representation of less relevant locations or aspects of our visual environment²⁴⁴.

Pela dedicação da atenção, o esquisso resulta do intensificar dos estímulos e da percepção. A possibilidade de enfatizar e articular o processamento primário da visão com a atenção *covert* (relacionada com a visão periférica) reúne características que possibilitam a melhoria da capacidade percetiva do espaço em tarefas de deteção, discriminação e localização. São tarefas importantes quando se observa o referente, quando observa o desenho e quando tenta estabelecer uma relação entre os dois. Trata-se de uma capacidade que permite o aumento da velocidade no fluxo percetivo, viabilizando um conjunto de ações que devem ser cumpridas *in extremis*.

O processo de dedicação da atenção funciona muito por indicações, tornando mais fácil saber onde e o que procurar. São criados mecanismos de sinalização através da referenciação de pontos de interesse no espaço, permitindo otimizar a performance das tarefas ao nível da atenção voluntária e involuntária. A primeira porque os mecanismos de sinalização facilitam o processo de atenção, as segundas porque será mais fácil de entender a origem do novo estímulo (ainda que tal se possa constituir como fator de distração). Desta forma, processos como medição, comparação ou transporte da informação, do ambiente para o papel, são sustentados por mecanismos próprios que permitem o seu desenvolvimento, ao nível da memória e do conhecimento da tarefa.

No parâmetro da facilidade de deteção conta-se a possibilidade de dirigir a atenção a determinadas características do ambiente (*feature-based attention*) como a cor, a dimensão, a orientação e a direção do movimento. Genericamente, a atenção é

244. CARRASCO, M. – *Attention Covert*. In GOLDSTEIN, E. B. – *op. cit.*, p. 75.

dedicada àquilo que pode fornecer maiores índices de informação. Algumas partes do ambiente não são fixadas e apenas os contornos ou limites com maior poder informativo são considerados²⁴⁵. Esta faculdade é particularmente importante quando se pretende destacar os alvos entre fatores de distração. O ambiente é, todo ele, repleto de elementos causadores de desvios à atenção. Escolher o tema central da composição pode não ser suficientemente forte para deter essa mesma atenção.

Considerando a estrutura do desenho como uma articulação entre linhas dispostas com diversas orientações, é possível considerá-la como a característica do ambiente para a qual se dirige a atenção. Com efeito, depois de apreendida esta configuração, o seu registo será rápido. Todos os passos seguintes estarão referenciados em relação a esta estrutura, que dividirá o desenho em várias áreas que necessariamente terão uma atenção particular.

171

A nível comportamental, John Duncan enuncia um conjunto de particularidades muito significativas para o entendimento entre o processo de agrupamento e a simplificação do processo de atenção:

The present data confirm that focal attention acts on packages of information denned preattentively and that these packages seem to correspond, at least to a first approximation, to our intuitions concerning discrete objects. (...) one would propose that directing focal attention to several objects in turn is easier when these form part of a single object at a higher level. (...) one would propose that when focal attention is paid to an object, all features coded as properties of the whole (size, shape, color, etc.) are perceived without mutual interference²⁴⁶.

Portanto, quando a atenção é dirigida para os objetos será mais fácil observar duas características num objeto que uma característica em cada um de dois objetos diferentes. Facto interessante sob o ponto de vista do desenho, pela possibilidade de esclarecer como pode ser diferente a abordagem que se faz à representação do ambiente, dada a complexidade de objetos que coexistem numa rua. Se o desenho procura uma diferenciação objeto a objeto, por exemplo de edifício em edifício, o mais provável é demorar mais tempo do que se se procurar uma forma mais natural para fazer a apreciação das propriedades. Isto é, considerar que o conjunto dos edifícios, na sua grande massa, corresponde a um só objeto com variadas características, em lugar de vários objetos com outras tantas. Desta forma e metodologicamente, o desenhador deve interessar-se pelo corpo conjunto dos edifícios e só posteriormente encarar as irregularidades morfológicas das fachadas como um todo.

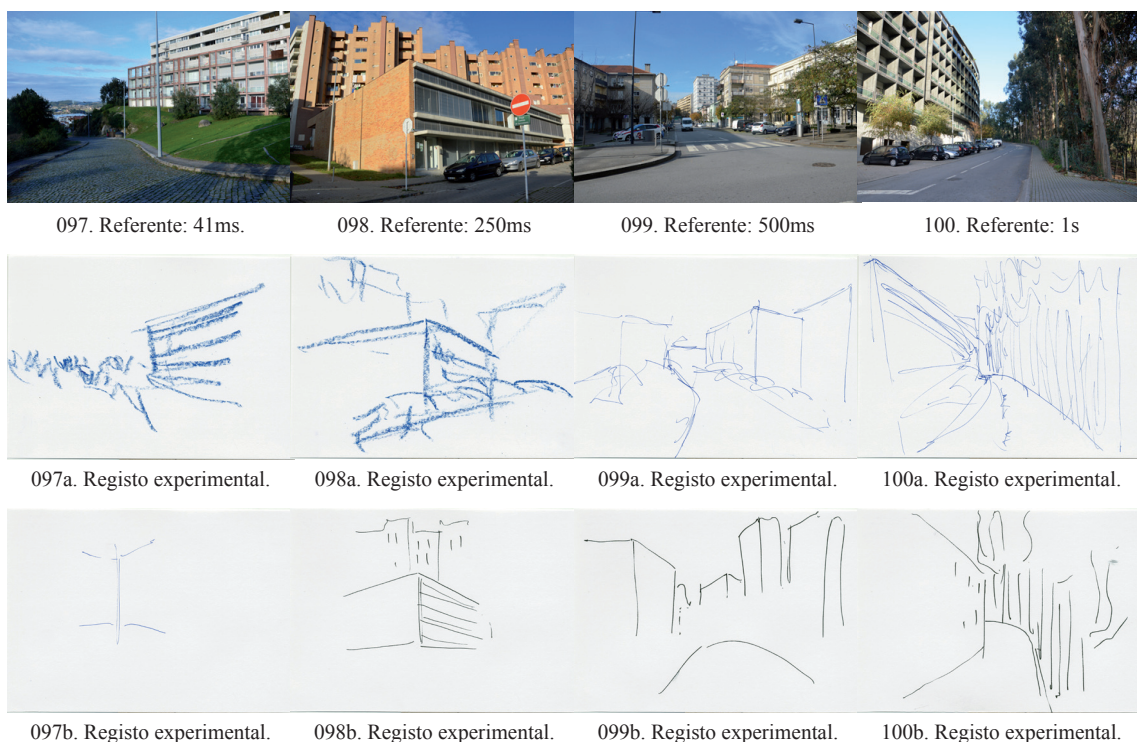
245. MACKWORTH, N. H.; BRUNER, J. S. – How Adults and Children Search and Recognize Pictures. *Human Develop.* N.º 13 (1970), p. 149–177.

246. DUNCAN, J. – Selective Attention and the Organization of Visual Information. *Journal of Experimental Psychology: General.* Vol. 113, n.º 4 (1984), p. 501-517.

6.3. Sobre a experiência “atenção e tradução gráfica”

No sentido de aferir a capacidade de resposta face a um estímulo a grande velocidade de amostragem, preparou-se um exercício no qual vários ambientes urbanos são mostrados a velocidades iguais ou inferiores a 1 segundo, nomeadamente 41ms [milissegundos] (fig. 097), 250ms (fig. 098), 500ms (fig. 099) e 1s (fig. 100). Foi proposto a um grupo de estudantes do MIARQ/EAUM que estivesse preparado para a apresentação de uma imagem após a qual deveria representar o que observara. O exercício realizou-se de uma forma progressiva, do mais rápido para o mais lento, com o intuito de avaliar o tempo de reposta, bem como a capacidade de retenção e expressão através do desenho da experiência visual. Este exercício foi motivado por dois aspetos; o primeiro relaciona-se com a captura da identidade da vista, o segundo com a capacidade da atenção para reter informações para um desenho. As experiências de L. Renninger e J. Malik²⁴⁷ indicam que a identificação de uma vista é extremamente rápida, fixando-se entre os 37ms e os 69ms. Entre estes dois valores de tempo, a margem de erro dos participantes da experiência ao não conseguirem acertar no nome da vista diminui substancialmente, da amostragem mais rápida para a mais lenta. No entanto, sendo as experiências orientadas para uma resposta verbal, ou seja, dar um nome a uma vista, procurou-se uma resposta gráfica para iniciar um processo de investigação ao nível do desenho. As imagens que se seguem mostram a sequência de imagens de referência apresentadas e o respetivo tempo de mostragem, sendo seguidas pelos resultados selecionados da perceção de dois estudantes (a e b).

172



A organização destas imagens estrutura-se pelas fotografias que serviram de referente (fig. 097, 098, 099, 100), seguidas pelos desenhos dos estudantes. A distinção entre A e B relaciona-se com o grau de desenvolvimento do desenho para o mesmo tempo de amostragem. Desenhos realizados por alunos do MIARQ/EAUM

247. RENNINGER, L. W.; MALIK, J. – When is scene identification just texture recognition? *Vision Research*. Nº 44 (2004), p. 2301-2311.

A diversidade dos resultados dentro de cada grupo temporal revela que os participantes possuem índices diferentes de percepção da imagem referencial. Em alguns casos e mediante a duração mais curta, foi referido que não conseguiram captar qualquer informação. Tanto no tipo de registos “b” como “a” é possível depreender que os desenhadores reconheceram o tipo de vista apresentada, no sentido em que se propõem a um registo. No entanto, a retenção de uma imagem consistente que permita desenvolver ações de registo sequentes parece menos presente no “b” relativamente ao “a”. Este último possui um entendimento da diversidade dos elementos presentes (naturais vs. construídos), desenvolvendo com riqueza expressiva a sua caracterização.

Verifica-se que o caso “a” possui, desde as velocidades mais rápidas, uma ocupação maior do suporte, que consolida um sentido de massa associado a uma distribuição centrada na mediana horizontal do suporte. No caso “b” este tipo de sentido é desagregado pela ausência de conexão (vertical ou de outros elementos texturais) entre a linha de céu e a linha de rua. Os desenhos apresentam uma concentração gráfica no centro do suporte com uma fraca articulação para a periferia. Traduzindo-se numa expressiva diferença, “a” possui uma capacidade de retenção da imagem mais elevada, implicando que o momento da atenção possibilitou uma captura eficiente do geral. No que será o tempo relativo de uma sacada, conseguiu distinguir contrastes de cheio e vazio como de natural vs. construído. Em termos de planos, a presença de indícios referentes à estrada no plano horizontal acentua o plano de profundidade, conferindo tridimensionalidade ao sentido da massa.

O facto de “b” centrar o seu registo e “a” dispersar, com melhor noção da organização espacial, pode dever-se ao facto de “b” estar a utilizar a visão central e “a” a visão periférica²⁴⁸. No caso de “b”, a tentativa de orientar a fôvea para algo que possa identificar com detalhe e com o intuito de representar, pode ser um entrave para a apropriação geral da imagem, cumprindo primeiro a observação e só depois o registo. Assim, observar para registar configura a atenção de forma seletiva impedindo a apropriação da totalidade do campo visual. A duração do registo sequente à observação foi também variada entre ambos.

248. Ver LARSON, A. M.; LOSCHKY, L. C. – The contributions of central versus peripheral vision to scene gist recognition. *Journal of Vision*. Vol. 10, n.º 9 (2009), p. 1-16.

7. Memória e informação espacial

A relação entre o uso da memória e a informação recolhida no ambiente é observada segundo duas maneiras: a primeira diz respeito ao facto de a percepção e a memória implicada serem conduzidas através de referências ao espaço exterior do desenhador; a segunda indica que espaço e memória espacial seguem um plano esquemático para categorização e armazenamento das informações. Sobre a utilização de uma memória externa, que não é mais que o conjunto de informações que um determinado ambiente pode fornecer, John Henderson refere o seguinte:

I suggest that, although online memory capacity is large, viewers prefer to use external rather than internal memory whenever possible. Two factors lead to this preference. First, it is likely that directing the eyes to the external world is less capacity-demanding than memory search. Second, using the world as an external memory is also less error-prone than internal memory, even when internal memory is very good²⁴⁹.

174

Esta conceção de memória externa relaciona-se com o nível de acessos efetuados à realidade, com o intuito de compreender o que se está a ver. No campo do desenho de observação, corresponde ao número de vezes que o desenhador olha para a vista que está representar. Neste contexto, quanto mais se olha para o ambiente mais se procura economizar recursos de memória. O desenhador inexperiente [ver cap. V, 7.] olha muitas vezes para o modelo, depreendendo-se que: i) não possui recursos (capacidade de armazenamento e experiências anteriores) que lhe permitam usufruir da experiência de memória; ii) os índices de erro são elevados; iii) a relação entre informação recolhida e a tarefa a desempenhar não é correta, no sentido em que metodologicamente se compreende os aspetos esquemáticos (organização) e categoriais (classificação) do observado. Por tal, é-lhe sugerido que aprenda observando atentamente a realidade em lugar de utilizar a informação proveniente da memória.

A consolidação do uso da memória, sobretudo longo prazo, para um desenho seguro e com correção, implica a melhoria das informações presentes na memória através de experiências significativas de desenho. Esta noção de utilização de memória externa prende-se muito com a capacidade do contexto presente, no enquadramento referencial, de evocar algum conhecimento específico sobre o que se está a ver. Assim, os estímulos exteriores são combinados com algumas modalidades de conhecimento: o conhecimento episódico do ambiente, relativamente ao ponto de vista, de curto e longo prazo; o conhecimento esquemático e categorial do enquadrado; e o conhecimento genérico sobre

249. HENDERSON, J. M. – Eye movements and scene memory. In LUCK, S. J.; HOLLINGWORTH, A. (eds.) – *Visual Memory*, p.103.

a tarefa²⁵⁰. Num desenho de observação expedito, as circunstâncias descritas combinam as características de perscrutação da realidade enquadradas na função representativa do desenho, ou seja, a informação persistente da memória é articulada, na duração do desenho, para a aquisição de informação complementar do ambiente e para o seu registo. Portanto, duas hipóteses podem ser colocadas: ou se adquire a informação e se passa ao registo sem retorno, o que implica um período mais longo de observação (terminando o desenho quando se esgotam os dados); ou se inicia rapidamente o traçado e se recorre ao ambiente para adquirir mais elementos informativos, de maneira a completar o desenho. Neste último caso ocorrem as interações entre a memória exterior e os níveis de conhecimento descritos. Isto é, i) a noção sobre os objetos observados e a maneira como se relacionam entre si; ii) a realização do desenho e o reconhecimento da localização do que se pretende observar, em função da experiência corrente; iii) o conhecimento esquemático e categorial dos objetos observados através de subsistemas (presumível organização do contexto e tipologia de formas associadas); iv) o recurso à noção geral do espaço e respetiva distribuição de objetos, no sentido de otimizar a tarefa de perscrutação evitando redundâncias; e v) o conhecimento sobre o processo de desenho e o faseamento estrutural da organização da representação.

Com efeito, a primeira fixação do olhar no ambiente parece ser determinante para captar um conjunto de significados (*gist*: identidade básica de uma vista). Através de um olhar de relance, o observador pode reconhecer que se encontra numa praia, numa floresta, numa rua, numa cozinha. Trata-se de uma observação pré-atenta determinada pela experiência de visão periférica²⁵¹, ainda antes da atenção se fixar nos objetos. Embora se trate de uma informação vaga e sem qualquer nível de detalhe, parece persistir na memória, em conjunto com a organização espacial abstrata do campo visual, a par da informação detalhada relativa aos objetos na vista²⁵².

Assim, o faseamento do esquisso relativamente ao espaço pode compreender uma anotação sumária sobre o espaço onde se encontra o desenhador, a qual determina um contexto a partir do qual se inicia um processo de atenção seletiva sobre objetos, com o intuito de caracterizar a vista com detalhe. Esta escolha concorre na estruturação dos episódios relativos a cada momento da observação, em estreita ligação com a dimensão funcional da informação que se pretende registar. Depois de perder o seu carácter visual fenomenológico, o estímulo transforma-se progressivamente em informação abstrata

250. HENDERSON, J.M. e FERREIRA, F. – Scene perception for psycholinguists”. In HENDERSON, J. M.; FERREIRA, F. (eds.) – *The Interface of Language, Vision, and Action: Eye Movements and the Visual World*. 2004

251. LARSON, A. M.; LOSCHKY, L. C. – *op.cit.*, p. 1-16.

252. RENSINK, R. A. – Seeing, Sensing, and Scrutinizing. *Vision Research*. Vol. 40, n.º 10-12 (Jun 2000), p. 1469-1487.

e categorial que não possui características sensoriais visuais da persistência visível (informação concetual). Antes de se organizar concetualmente e de adquirir conteúdo semântico desenvolvido, a informação é abstraída por perda do detalhe sensorial, adquirindo uma estrutura esquemática (*schema*) auxiliar ao episódio da memória. No desenho esquemático e mesmo no diagramático ou analítico, os traçados auxiliares são também abstraídos a partir do detalhe presente na vista. Por razões de análise inerentes ao processo, não se pode dizer que este traçado seja uma representação da identidade essencial de uma vista. No entanto, dado o carácter intuitivo do esquisso de observação, é certo que alguma analogia pode ser estabelecida.

Sobre o *schema*, os objetos com forte repercussão semântica são estruturados com maior consistência do que os que normalmente lhe são estranhos. Em geral o objeto relaciona-se neste *schema* através das suas relações de posicionamento inicial²⁵³. O *schema* e a persistência dos objetos na memória dependem do nível de conceptualização e valoração de cada objeto. Sendo regularmente relacionados com a sua estabilidade, o detrimento da representação da figura humana, de automóveis, pássaros, nuvens, entre outros, numa paisagem, relaciona-se com o seu carácter inconstante, por aparecem ou desaparecem do campo visual. No entanto, uma vez que depende da valoração, o efeito reverso pode acontecer no sentido em que o desenhador valoriza o carácter e o subsequente efeito dinâmico da vista através do enfatismo dos elementos descritos (fig. 101).



101.
Leo Gestel,
Schetsen van een wielervedstrijd,
1891-1941.
Rijksmuseum

253. JIANG, Y. [et al.] – Organization of visual short-term memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. N.º 26 (2000), p. 683-702.

CAPÍTULO V

A atitude e o planeamento do desenho

1. Enquadramento cognitivo para a realização de um esquisso

177

Nos capítulos anteriores foram referenciados diversos aspetos cognitivos em torno do esquisso, em concreto pela maneira como o conhecimento e o pensamento se articulam num modo coerente. É possível conhecer o modo como se realiza um esquisso; porém, é difícil entender a maneira como os processos que permitem essa realização ocorrem no desenhador. Os estudos associados à percepção fornecem indícios de como o indivíduo, por realizar tarefas de modo evolutivo e continuado, desenvolveu zonas no cérebro com especialidades funcionais, tirando partido da sua plasticidade. A articulação desta informação com o conhecimento sobre a capacidade para memorizar demonstra que, a modelação da atenção que se dedica ao estímulo sensorial e aos objetos, organiza conteúdos de conhecimento de acordo com uma estrutura de interesses. Completando o ciclo, ainda que o papel das emoções não tenha um lugar privilegiado neste desenvolvimento, será seguro referir que delas dependem a formação da atitude e a gestão dos interesses na aplicação do conhecimento, ao nível da deliberação sobre o ato do desenho.

Uma noção já apresentada relaciona o esquisso com o sentido da comunicação de uma ideia, transformando-se assim numa exteriorização do conhecimento. O desenho articula a informação sensorial numa determinada organização espacial. A matéria do conhecimento é transformada em imagens que no tempo do desenho se organizam espacialmente. Por outro lado, o desenho pode ser expressão sem o sentido da comunicação. Segundo este ponto de vista, o traçado do esquisso não é explicitamente o registo ou a comunicação de uma ideia, sendo porventura a fixação de um estado anímico.

Quando se enuncia tipologicamente o esquisso, seja relacionado com o projeto ou com o referencial, estabelece-se uma divisão entre um percurso que estrutura o conhecimento e o pensamento organizados em torno da produção de algo, um objeto; e um percurso que

reflete o universo de experiências que o desenhador construiu através da representação do que observa. Esta relação, entre a perspectiva alocêntrica e a egocêntrica, já descrita nos capítulos anteriores, conduz a que no desenhador se fundam relações cognitivas distintas com índices de valorização diferenciados. A tessitura de referências concetuais (provenientes da memória) que podem ser associadas ao processamento avançado dos objetos e das suas particularidades, é muito superior à que se associa à gestão da espacialidade global e do movimento. Neste sentido, também o índice de tempo inerente é diferente, permitindo a organização de estruturas informativas com diferentes complexidades.

178

Desta forma, a avaliação cognitiva de um esboço referencial, de observação, não se prende com a dimensão que assenta no uso dos processos de memória declarativos, e que permite contextualmente evocar conhecimento armazenado. Relaciona-se sobretudo com um saber tácito, processual, encapsulado na ação. Trata-se de um conhecimento que atesta o desenvolvimento visual-motor do desenhador, com uma forte tendência para não recorrer ao pensamento durante o acto de desenhar. Isto é, de realizar um exercício de tradução, de representação com equivalência, sem questionar o tipo de objeto observado ou representado, dando continuidade a uma experiência sensorial com baixa mediação cognitiva. Ao separar a escolha do motivo do momento do seu registo, o conhecimento inerente ao último é um processo eminentemente motor, mais objetivo e preciso que o primeiro.

Assim, grande parte da avaliação cognitiva debate-se, muito naturalmente, com questões mecânicas do processo. É um processo de verificação entre o referente e o desenho, além da coerência das marcas realizadas. Pese-se o facto de que esta componente mecânica possa ser considerada, por alguns, como fora do âmbito do cognitivo, em virtude de resultar de injunções programáticas. Segundo F. Guérin [et al.], “Articulatory and economic constraints are not a cognitive component but rather mechanisms that are parts of a larger system of action programming”²⁵⁴, no entanto será a deteção das rotinas, entre desenhos do mesmo autor, que permite estabelecer coerência e encontrar uma estrutura cognitiva própria.

2. O esboço como atitude e estratégia concetual

Antes de entrar na análise específica do conteúdo cognitivo, será importante voltar ao conceito de esboço como resultado de uma atitude, proposto por J. Vieira: “Designamos “modo do desenho” à atitude que nos envolve ou condiciona no acto

254. GUÉRIN, F. [et al.] – Cognitive Processing of Drawing Abilities. *Brain and Cognition*. N.º40 (1999), p 464-478.

gráfico”²⁵⁵. Este conceito distingue um domínio psíquico específico como origem para uma ação, que neste contexto é o desenho mas, que se sabe poder ser aplicado noutras disciplinas artísticas, nomeadamente na pintura, na escultura, na música ou na dança. O estudo do conceito de *atitude* pertence ao domínio das ciências sociais. Prende-se, em geral, com o entendimento sobre as ações e o comportamento social do indivíduo. O desenho é uma ação fortemente condicionada pelo contexto e determinada por fatores culturais que inserem o desenhador numa categoria particular do ambiente social, enquanto indivíduo que deixa expressa uma atitude, gráfica e plasticamente. A função comunicativa do esquisso, enquadrada no contexto do projeto, acentua uma dinâmica social em torno da especificidade do desenho, nele se reconhecendo um ofício. No entanto, o foro a que aqui se alude não tem essa vertente social tão vincada, remetendo para o domínio da vida psíquica e para a maneira como esta pode influenciar a estratégia cognitiva. A atitude regula os processos de conhecimento e comportamentais associados ao esquisso, estabelecendo um programa através do qual decorre a receção do estímulo sensorial e se planeia o modo de ação.

179

2.1. O objeto de atitude

Definem-se três tipos de objetos que estão sujeitos às condicionantes da atitude: o conceito de esquisso; o objeto ou lugar que motiva o desenho e suscita a disposição; e o ato do desenho como comportamento visual-motor. O comportamento do desenhador estará interligado com a formação de experiências prévias de desenho geral; com a produção de esquissos numa conjuntura comparativa com outros *modos*; e, com a relação mais ou menos familiar que cada um possui sobre os objetos que representa.

Na diversidade de sensações ou percepções que podem ocorrer neste contexto, o valor das atitudes difere do valor individual atribuído aos objetos considerados importantes²⁵⁶. Portanto, a estrutura de valores relativos à disposição do esquisso tende a sobrepor-se a quaisquer desvios ou estímulos provenientes da vista, nomeadamente se causarem uma sensação negativa. As atitudes, fazendo parte da subjetividade do ser, interligando-se com as cambiantes da subjetividade (do pensamento aos sentimentos e ações que governam as nossas vidas), relacionam-se com a ideia que se faz do objeto, que é distinta da forma como existe. Assim, é plausível que a atitude promova um distanciamento às propriedades

255. VIEIRA, J. P. – *As Matérias do Desenho*, p. 35.

256. No livro *A Theory of cognitive dissonance*. Stanford: Stanford University Press (1957), Leon Festinger expõe a teoria sobre dissonância cognitiva na qual defende que o indivíduo possui um mecanismo que permite suspender em harmonia as atitudes e convicções no sentido de evitar desarmonias ou dissonâncias.

físicas do objeto, do ambiente, e mesmo do processo de desenho. A percepção deste distanciamento será fundamental para entender uma relativa neutralidade do objeto no processo de atitude. Em simultâneo, a atitude do esquisso é independente e autónoma, revelando-se superior ao objeto sobre o qual se virá a manifestar.

A atitude relativa a cada esquisso veicula uma maneira de atuar formada por experiências positivas e negativas. Estas experiências são determinadas pela modelação e pela presença das características do *modo* ao longo das tomadas de decisão. Trata-se de uma variação condicionada pelos pensamentos, sentimentos e ações, estruturados nos atos prévios de esquisar, contribuindo para a formação da ideia. Num sentido globalizante, ao considerar o esquisso como uma atitude, pode nomear-se uma série de características próprias à sua manifestação. São características cuja avaliação tende a influenciar o grau de estabilidade da disposição, a resistência à alteração, o modo como afetam a percepção dos estímulos fundamentais à tomada de posição e ao comportamento por influência.

A relação da atitude com o seu objeto pode medir-se pelo seu grau de acessibilidade, isto é, pela rapidez com que se avalia o contexto e se ativa o procedimento. Quanto mais diversificadas e recentes forem as experiências vividas; quanto maior for a identificação dos seus atributos, mais acessível a atitude se torna. A familiaridade dos contextos promove a acessibilidade à ativação. O carácter associativo que permite relacionar a atitude com um ou mais objetos aumenta a sua rede de ligações através da recorrência das experiências. A experiência de dedicação da disposição ao desenho permite, de uma forma gradual, que parte do seu processo se torne automático. Atendendo a que através dela se veicula informação sobre as convicções fundadas na experiência, a confiança na tomada de decisões baseia-se num princípio de estabilidade e resistência à mudança. Assim, será possível reconhecer a coerência do processo e alguma estrutura nas referências do desenhador.

Uma última nota detém-se na relação entre a acessibilidade da atitude e o objeto. As decisões baseiam-se na polaridade com que a experiência anterior foi armazenada na memória. Mediante a relação estabelecida, se a experiência foi positiva ou negativa, se conduziu ou não a uma sensação de prazer, se constitui ou não uma mais-valia intelectual, condiciona-se uma antecipação perceptiva que influencia a ativação da atitude. Baseada neste princípio, a sua manifestação é o resultado de uma avaliação realizada ao objeto baseado num sistema de expectativa/valor:

Attitudes are evaluative knowledge, represented in memory in the same way as any other form of knowledge. They summarize our prior learning with respect to the valence of the outcomes produced by a given object. As summary evaluations associated with the representation of an attitude object, these attitudes can be activated from memory automatically when the object (or a sufficiently related object) is encountered²⁵⁷.

257. FAZIO, R. H. – Attitudes as Object-Evaluation Associations of Varying Strength. *Soc Cogn.* Vol. 5, n.º 25 (2007), p. 603-637.

2.2. A atitude e a atividade perceptiva

A atitude e a percepção condicionam-se mutuamente. Se houver uma redução da dissonância cognitiva, a percepção (negativa ou positiva) sobre o objeto de atitude poderá ser transformada. Por outro lado, a congruência entre o estímulo perceptivo, bem como o comportamento sequente, constituem um fator importante para a solidez da formação da atitude. Tanto a percepção como a atitude se relacionam com o conhecimento e as emoções; no entanto, o processamento do estímulo pode ocorrer sem envolvimento de ambos - a identificação do objeto e a sua caracterização afetiva. As grandes diferenças podem residir na temporalidade do estímulo e na forma como se organizam em classes. Myra R. Schiff²⁵⁸ salienta que os dados da percepção são em geral mais transitórios, menos estáveis e mais sujeitos a mudanças que os da atitude. Porém, a percepção baseia-se na presença de estímulos e no conhecimento que se realizou a partir deles; a partir da maneira como se atua. As atitudes, formando-se através da generalidade das experiências e da organização dos estímulos em classes, são mais estáveis e independentes do estímulo recente.

A relação da atitude com um processo avaliativo, que promove uma identificação rápida e uma avaliação sumária dos objetos, conduz o desenhador a optar por um modo seletivo. Neste modo, a tendência da atitude é para permitir ou bloquear informação consistente ou inconsistente, ou seja, é informação que vai ao encontro da expectativa ou que lhe é dissonante. Enquanto no desenho a partir da memória já existe um filtro prévio para este carácter, no esquisso de observação a determinação do modo deve, desde o início e em tempo real, filtrar e orientar essa observação. O reconhecimento dos procedimentos interligados com a natureza do objeto de atitude, referindo também o universo de formas gráficas que permitem uma tradução eficiente do objeto, será determinante para uma escolha seletiva do tipo de informação que deve figurar no registo. Russel H. Fazio contribui, do seguinte modo, para a confirmação da influência da atitude:

Any such automatic activation of the attitude is viewed as playing a critical role in the process by which an attitude may exert influence on information processing, judgment, and behavior. (...). By biasing perceptions of the object in the immediate situation, the activated attitude can prompt attitudinally-consistent behavioral responses. Moreover, this can occur without the individual necessarily engaging in any effortful reflection regarding his or her attitude toward the object and without any necessary awareness on the part of the individual that his or her activated attitude has biased construal of the object²⁵⁹.

258. SCHIFF, M. R. – Some Theoretical Aspects of Attitudes and Perception. *Natural Hazard Research*. University of Toronto, (1970), p. 13.

259. FAZIO, R. H. – *op. cit.*, p. 603–637.

Assim, parte da capacidade de avaliação do desenhador está automaticamente dedicada na procura da superação das adversidades relativas ao tempo de transposição e registo. Dedicando uma atenção seletiva, o desenhador concorre para a certificação da correção das convicções. Nesta conjuntura, a aceitação da necessidade de transformar a disposição confere-lhe um carácter construtivo. Na formação de novas atitudes a informação dissonante é aceite e integrada na memória como sendo consistente. A relação entre o conceito de atitude e a sua manifestação cria uma estrutura mnemónica, através da qual se podem reconstituir algumas experiências pela evocação da atitude. A influência que tem na memória está relacionada com o facto de as pessoas reconstruírem o passado de acordo com a configuração da atuação mais recente²⁶⁰. A atitude é também um fator para organização dos estímulos.

182

Assim, aceitando que o esquisso como atitude condiciona a percepção e a interpretação de estímulos relevantes, experiencia-se o ambiente no sentido de ir ao encontro da consistência das convicções individuais, reforçando a sua correção. Neste sentido, a capacidade para deteção de alterações é reduzida e o comportamento tende a ser automático e pouco hesitante. O treino do esquisso, e do desenho em geral, deve privilegiar a atenção dedicada em função da construção da atitude, no sentido de fortalecer o seu enraizamento na memória. No entanto deve, também, submeter-se a uma crítica, contribuindo para o enriquecimento da sua estrutura.

3. Da análise estrutural à análise semântica do ambiente

O desenho esquiçado referencial, realizado a partir da observação, possui uma complexidade considerável, no sentido em que articula informação percetiva elementar sobre o lugar e os objetos, bem como conceitos sobre essa informação. Esta dualidade tem vindo a ser aqui tratada, considerando o disposto em seguida:

- i) o sistema visual primário configura uma disposição específica para a representação da estrutura visual, através de linhas, superfícies, formas, cores, etc.;
- ii) o sistema visual-motor dá conta das relações gerais entre os objetos e, especificamente, entre as suas partes;
- iii) os processos de reconhecimento visual avançados dotam as informações da visão primária de uma identidade concetual, isto é, fecham o ciclo percetivo através da atribuição de ordem na classificação dos objetos através da função, uso e interação. Segundo este paradigma referenciou-se a variação dos níveis de interferência na relação entre o desenhador experiente e o não experiente [ver 7.].

260. Ver HADDOCK, G. – Memory, Attitudes and Persuasion. In PERFECT, T.; LINDSAY, D. S. (eds.) – *The SAGE Handbook of Applied Memory*, p. 321.

No plano cognitivo, Jennifer A. McMahon²⁶¹ relaciona estas três instâncias com a capacidade de o desenhador realizar uma descrição estrutural, uma descrição da configuração mental, incidindo em questões de avaliação espacial, e uma descrição denotativa ou semântica. Segundo a autora, desenhar a estrutura e desenhar o que se percebe partilham operações similares, no entanto, o último (um processo consciente) tem sempre precedência sobre o primeiro (automático, não-consciente, obrigatório). Desta forma, só será possível desenhar a estrutura da vista quando não se observa o desenho a ser realizado – neste sentido nenhum desenho de memória desenha a estrutura – ou quando se dispõe de mecanismos que inibam a inferência cognitiva. Para J. McMahon, os desenhadores mais experimentados têm capacidade para realizar uma representação direta, para extrair a estrutura durante o processo perceptivo. Esta capacidade distingue os desenhadores menos habilitados, pela sua tendência para representar o conteúdo denotativo (desenhar o que conhecem) e incapacidade para extração da estrutura. Neste sentido, pode uma avaliação cognitiva basear-se nesta especificidade perceptiva?

É certo que quem sabe desenhar o que vê utiliza com muito pouca frequência traçados auxiliares de perspetiva que lhe organizem a informação visual. Estes traçados obedecem a um recurso esquemático que põe em ação o domínio concetual sobre a experiência da visão. O desenhador experiente não utiliza sistemas projetivos que facilitem uma representação estereotipada. Quem sabe desenhar o que vê opta por estratégias de sucesso no que respeita à avaliação das posições dos objetos no espaço, bem como das suas partes, sendo também sensível à sua variação na profundidade. Contribui para este conjunto pela capacidade de utilizar processos gráficos que promovem atalhos perceptivos, isto é a utilização de um grafismo reduzido e elementar, muitas vezes incompleto, que seja evocativo ou promova fenómenos de reconstrução mental.

4. Intuição e reflexão na cognição avançada

Uma distinção entre o *modo* do esboço e outros (“contorno”, “detalhe”, “esboço”), nos quais é possível uma interação entre o pensamento e o progresso do desenho, reside na singularidade de uma atividade motora que procura o mínimo de interferências e segue um princípio intuitivo forte. Com a separação entre percepção quotidiana/percepção para o desenho/traçado/percepção do traçado, colocam-se em evidência diferentes níveis de processamento cognitivo, aos quais podemos associar um tipo intuitivo à percepção quotidiana e a traçado; e um tipo reflexivo à percepção para o desenho e à percepção do traçado. Estas diferenças estabelecem por si índices diferenciadores no que respeita ao

261. McMAHOU, J. A. – An explanation for Normal and Anomalous Drawing Ability and Some Implications for Research on Perception and Imagery. *Visual Arts Research*. Vol.28, n.º1 (2002), p. 38-52.

tempo, ao envolvimento do conhecimento e de processos de codificação, bem como ao método para tomada de decisões.

Esta dualidade entre um processamento intuitivo e um reflexivo é amplamente debatida pelas psicologias cognitiva e social. Este parece tratar-se de mais um processo dual, como os que se observaram anteriormente, demonstrando a complexidade polar do ser humano e das ações que resultam dessa diversidade. Com efeito, a autonomia concetual de cada entidade não implica uma autonomia funcional e os processos são interdependentes. Jonathan Evans e Keith Stanovich²⁶² sintetizam o debate através da caracterização de dois tipos, dos quais apresentamos um extrato no quadro seguinte:

Tipo 1 processo (intuitivo)	Tipo 2 processo (reflexivo)
Características fundamentais	
Não requer memória de trabalho	Requer memória de trabalho
Autonomia	Dissociação cognitiva; simulação mental
Correlações típicas	
Rápido	Lento
Elevada capacidade	Capacidade limitada
Paralelo	Serial
Não-consciente	Consciente
Resposta desviante	Resposta normalizada
Contextual	Abstrato
Automático	Controlado
Associativo	Baseado em regras
Decisões baseadas na experiência	Decisões consequenciais
Independente da capacidade cognitiva	Relacionado com a capacidade cognitiva

Avaliando os processos descritos, nomeadamente no capítulo anterior, o esquisso de observação apresenta três hipóteses processuais:

- i) o desenhador observa e inicia o registo sem voltar a olhar para a vista;
- ii) o observador inicia o registo e não olha para o papel;
- e iii) o observador recorre à vista para atualizar o desenvolvimento do desenho.

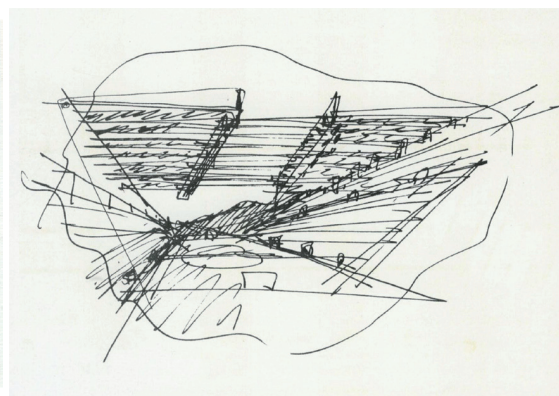
Nestas possibilidades, a interação entre os diversos tipos, intuitivo ou reflexivo, é variável. Assim, nos casos i) e iii) o processo reflexivo dá seguimento a um processo intuitivo; iii) há uma alternância entre os dois regimes de processamento; e ii) a hipótese de recurso a um processo reflexivo durante o registo é negada pela não perceção e não reavaliação do desenvolvimento do grafismo.

262. EVANS, J.; STANOVICH, K. – Dual-Process Theories of Higher Cognition: Advancing the Debate. Perspectives on Psychological science. Vol.3, n.º 8 (2013), p. 223-241.



102. Timothy Hyman, Atspitalfields, 2007
Col. Dinah Casson & Sir Alan Moses

A raridade de olhar para o motivo para recuperar informações para o desenho, pode relacionar-se com a apropriação do aspeto geral a partir de uma impressão visual cujo processo intuitivo formaliza com liberdade. A progressiva distorção perspetiva argumenta uma ausência de ponderação sobre a realidade dos objetos no ambiente. Será pouco provável que T. Hyman volte a olhar para a vista depois de iniciar o traçado.



103. Eduardo Souto-Moura, Estádio Municipal de Braga, 2003
BAHAMÓN, A. – *Sketch - Plan - Build*, p. 137.

Na interpretação sensorial do projeto, o referente está fisicamente ausente e o arquiteto trabalha a partir da 'imagem' que foi concebendo ao longo do processo. O resultado gráfico tem uma importância relativa, tratando-se de um meio para a veicular a ideia, e não o resultado final. A necessidade de corrigir a sua aparência gráfica não é fundamental quando comparada à equação da composição e a validação das opções. O desenho esquisado não carece de correção porque não há a possibilidade de estabelecer uma analogia comparativa.

185

No caso do esquisso relacionado com a atividade de projeto, de exposição de conceitos, Gabriela Goldschmidt²⁶³ define etapas cognitivas através do avanço ora do traçado (*seeing that/moves*), ora do processo reflexivo (*seeing as/arguments*) sobre o processo. No paradigma da observação, o processo reflexivo sobre o traçado deve ser evitado pelo compromisso estabelecido com a atitude. Portanto, seria desejável que o esquisso de observação privilegiasse, durante o processo motor, um tipo de processo cognitivo intuitivo, evitando os momentos de reflexão sobre o traçado. Trata-se de uma noção que privilegia a ideia de conceber o estímulo da vista como uma unidade e não como um conjunto de grupos que se organizam serialmente.

A correspondência entre a caracterização do tipo 1 (intuitivo) e 2 (reflexivo) pode ser discutida, nomeadamente, a partir da variável da relação i), ii) ou iii). Por exemplo, o recurso à memória de trabalho, como descrito anteriormente [cap. IV, 4.2.], é um processo que depende de uma atualização regular dos estímulos e das informações associadas, como no caso iii). No entanto, existe alguma consistência na relação entre a intuição e a utilização da memória de longo prazo processual, na qual os processos motores estão associados a uma experiência prévia, atuando associativamente, e fora do controlo da consciência. Neste sentido, não só o caso ii) teria uma correspondência apropriada ao tipo 1 mas, segundo algumas determinantes, o caso i) também teria. Isto é, partindo da memória sensorial, o desenhador inicia os processos motores realizando o traçado. O

263. GOLDSCHMIDT, G. – The Dialectics of Sketching. *Creativity Research Journal*. Vol. 4, n.º 2 (1991), p.123-143.

processo visual detêm-se mais com uma monitorização do desempenho manual do que da crítica referencial com a vista. No cumprimento do automatismo gráfico, a inibição do sentido crítico possibilita a concentração no traçado podendo, desta forma, viabilizar um conteúdo programático visual/mental (esquisso) através da confiança sobre as habilidades motoras do desenhador.

5. A revelação de uma estratégia cognitiva

186 Não causará estranheza avançar-se com a ideia de que, durante o processo motor do desenho, o pensamento sobre o que se está a realizar pode ser utilizado de maneira opcional. Isto é, o momento de traduzir graficamente uma imagem pode obedecer à máxima de J. Vieira que o esquisso resulta de uma experiência já ocorrida e, nesse momento, muitos outros processos deixaram de estar ativos. Sobretudo os que se prendem com a receção positiva ou negativa do estímulo, a identificação dos objetos no ambiente e a relação geral entre si. Resumindo, tanto questões perceptivas como de processamento mental são desativadas por razões de gestão energética. Assim, a configuração da atitude, como modo programático, é direcionada para o planeamento e execução do grafismo sem restrições. Nesse grafismo revela-se a estratégia cognitiva que é o esquisso.

Robert Singer e Richard Gerson realizam um apanhado sobre diversas definições e interpretações sobre o que se entende por estratégia cognitiva: “(...) we define a strategy as a self-initiated or externally imposed means of utilizing information that leads to decisions for purposeful behavior”²⁶⁴.

No âmbito deste trabalho e para o entendimento geral da estratégia, enfatiza-se a relação estreita entre a capacidade de aquisição, processamento e utilização do estímulo visual segundo uma estrutura própria que viabiliza, de maneira eficiente, a atitude do esquisso perante uma determinada situação. Portanto, a certa altura, o que distingue os diversos esquissos são as especificidades das estratégias cognitivas, nomeadamente pela variação dos processos relativos à aquisição, retenção e uso dos diferentes tipos de conhecimento. A capacidade para usar a atitude do esquisso como processo de modelação da informação, estabelece uma relação entre uma capacidade individual e o objetivo que se pretende alcançar. Isto é, trata-se de representar através do desenho, segundo determinados parâmetros, uma circunstância visual percebida internamente (mental) ou externamente (ambiental).

264. SINGER, R. N.; GERSON, R. F. – *Cognitive Process and Learner Strategies in the Acquisition of Motor Skills*, p. 27-28.

Portanto, no âmbito da representação do espaço e do objeto, o desenhador optará por processos de controlo de informação correspondentes à atitude do esquisso. A atitude condiciona as estratégias selecionadas, que influenciam os processos cognitivos. Como o acto do desenho se desenvolve no tempo, esses processos podem ser retomados ou não conforme, por exemplo, a recorrência à vista para recolher informação visual. Nas diversas etapas do desenho, diferentes estratégias vão sendo selecionadas de acordo com os mecanismos que se pretendem acionar. Por exemplo, para uma atenção seletiva na recolha de informação, o desenhador pode varrer o campo visual ou focar-se numa determinada área ou pista. Poderá ter necessidade de encontrar outros estímulos e de alternar o foco. Ainda, de relacionar estratégias de identificação, codificação ou classificação. Assim, o recurso às estratégias requer uma adaptação entre o processo cognitivo e o desenvolvimento do desenho.

5.1. Para uma taxonomia das estratégias do esquisso

Enunciar um conjunto de conceitos que contribuam para a taxonomia das estratégias cognitivas, permite entender um pouco mais os processos que ocorrem no indivíduo, e a partir daí estabelecer, por exemplo, alguns objetivos para o ensino: analisar desenhos, determinar estratégias ou verificar a fonte de potenciais problemas. No que diz respeito à questão do ensino, deverá ter-se em conta que o desenhador desenvolve estratégias e esquemas pessoais para alcançar determinados objetivos. Por tal, a estratégia deve harmonizar-se com o tipo de desenhador. Por outro lado, uma taxonomia nesta área é apenas um macro indicador. O conjunto de operações e interações que se podem realizar entre cada conceito é variado e virtualmente ilimitado.

Robert Singer e Richard Gerson organizam um quadro típico²⁶⁵ baseando-se em três grandes mecanismos: entrada de informação (mecanismos sensoriais e percetivos); retenção e processamento de informações (relação com as memórias); execução e controlo motor. Cada um deles apresenta um conjunto de processos cognitivos através dos quais o estímulo perpassa diversas operações e etapas: receção, transmissão, sinalização, ensaio, comparação, transformação, armazenamento, evocação, utilização através de comportamentos motores e retorno de informação. Etapas nem sempre sequenciais ou conscientes. Apesar de se tratar de um elenco para uma ação genérica, no quadro seguinte segue-se a adaptação que realizámos no sentido de contemplar a experiência do esquisso:

²⁶⁵. SINGER, R. N.; GERSON, R. F. – *op. cit.*, p. 13-15.

Estratégias cognitivas e explicação

Elenco de estratégias relativas ao grupo sensação/percepção

Atitude	Preparação para a ação de desenhar, predispondo a visão, o sistema motor, convicções, memória e emoções. Reação à pré-atenção.
Orientação	Determinação de uma direção para o olhar. No desenho a direção do olhar implica o alinhamento da cabeça e do corpo. A direção do olhar é já uma solicitação do sistema motor, com repercussões no sentido de aumentar o conforto da ação. Início do processo de atenção.
Preparação	Deteção das informações visuais de referência (pistas perceptivas elementares: massa, figura-fundo, sobreposição). Ativação do processamento do estímulo consciente e das capacidades motoras subconscientes.
Antecipação	Concentração de energia para o cumprimento do desenho. Capacidade para antever dificuldades relacionadas com a performance gráfica e a tradução do contexto observado, baseada na recuperação de experiências anteriores.
Expectativa	Capacidade para superar previsíveis dificuldades e responder ao interesse inicial demonstrado. Determinação de objetivos pessoais.
Varrimento	Perscrutação do campo visual, detetando o <i>gist</i> . Tarefas da visão periférica e da atenção <i>covert</i> . Início do processo de organização e atenção seletiva.
Foco	Variação da atenção em função da necessidade da tarefa (atenção seletiva).
Concentração nas pistas visuais	Dedicação da atenção às primeiras configurações gerais (resolução espacial, interceções de planos pertinentes, medidas gerais).
Concentração no movimento	Preparação do sistema motor em função das pistas visuais. Configuração de amplitudes gerais para os gestos e circunscrição à área do desenho.

Partindo da ideia de que com informação visual mínima poder-se-ia iniciar o movimento do desenho, como movimento reflexo, seria possível transpor as fases seguintes e passar diretamente à geração do movimento. O movimento e o desenho partilham um mapa de direções que não implica um reconhecimento detalhado sobre o que se vê. Fases relativas ao reconhecimento antecipam, com regularidade, o desenho. O desenho de observação resulta da resposta a expectativas e da tentativa de avaliar e validar o traçado produzido.

Desfocagem	Alteração do ponto de focagem evitando a saturação celular.
Comutação	Reconfiguração da atenção seletiva noutra localização. Reconfiguração do processo tendo em conta outra localização da fôvea e informações adicionais.
Análise de características	Relação entre objetos e contexto. Início do processo categorização e de relação semântica. Reorganização das pistas visuais em função do que se conhece.
Classificação	Organização do das pistas visuais em função da deteção de objetos reconhecidos.
Categorização	Formação de núcleos de objetos com características similares ou semelhança morfológica.

Elenco de estratégias relativas ao grupo de processamento avançado

Atendendo à possibilidade de a atitude se ativar ainda na fase de pré-atenção, as relações com os processos de memória estão condicionadas pela configuração dessa predisposição. Assim, começando desde logo com a memória sensorial visual, os processos do elenco anterior são acompanhados pelas funções da memória.

Análise da tarefa	Retenção de informação sensorial para verificação do tipo de ação e componentes. Observação/traçado.
Análise pessoal	Reconhecimento das competências para executar o desenho segundo determinado <i>modo</i> . Ativação do sentido crítico e inibitório da atividade.
Certificação do estado	Verificação das condições psicofísicas para formular decisões e dar respostas imediatas em função das exigências tanto do traçado como do estado psíquico. Disponibilidade para aceitar o erro e aprender pela experiência do desenho.
Formação da imagem	Antever o conjunto das ações validando o objetivo final. Ativação de <i>schemas</i> gráficos.
Expetativa sobre o resultado	Formulação de expectativas sobre a performance. Balanço de resultados anteriores.
Planeamento	Conformação de programas motores e planeamento das ações executivas.
Equilíbrio entre tensões	Gerir o equilíbrio de tensões entre concentração e relaxamento. A primeira numa fase inicial do desenho, a segunda geralmente associada à caracterização dos objetos.

Gestão de energia	Concentração do máximo de energia nas tarefas. Manutenção de reservas vitais.
Imagem	Capacidade para conceber mentalmente o gesto e formação de uma imagem. Consideração pelos meios do desenho.
Imagem relacionada	Relação entre a imagem formada e outras realizadas de acordo com circunstâncias similares.
Recuperar	Utilização de informação disponível na Memória de Longo e Curto Prazo, dependendo do tipo de informação, relativa a uma experiência recente ou mais antiga.

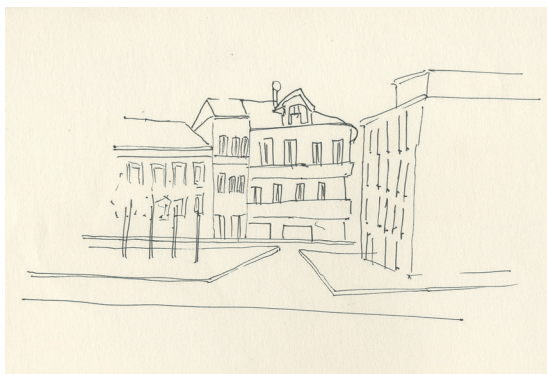
Elenco de estratégias relativas ao grupo de execução e controlo motor	
Formação de unidades de resposta	Desenvolver unidades de resposta a partir da relação entre grupos de objetos com características similares; a partir da economia de movimentos para execução de áreas com agrupamentos de direção ou semelhança.
Sequenciamento de unidades de resposta	Ordenar as unidades de resposta em função dos grupos com maior dedicação da atenção. Relação geral-particular: espaço-objecto. Organização de núcleos de importância diversificados dispersos no suporte. Organização por hierarquia: motivo principal-informação acessória.
Faseamento das unidades	Gestão de tempo a partir da relação entre o modo e a complexidade dos elementos/unidades a representar.
Gradação da resposta	Gestão do esforço a partir da relação entre a expectativa e a decorrência do processo. Conjugação com outros fatores relacionados com o ambiente e o estado psico-motor do desenhador.
Tempo de resposta	Previsão de tempo baseado nas unidades formadas e tempo efetivo.
Seleção das respostas mais apropriadas	Seleção de opções gestuais/gráficas, a partir do repertório pessoal, em função de resultados pretendidos. Pode incluir seleção de instrumentos/materiais ou suporte.
Novas respostas	Reconhecimento, dependente do contexto, da necessidade de procurar resultados alternativos ou novos.
Controlo das respostas	Controlo da atividade através da implementação e uso de automatismos ou da necessidade de alteração do paradigma.
Atenção e retorno	Monitorização dos diferentes tipos de informação resultante e necessidade de hierarquizar a sua importância para proceder a correções ou alterações.
Associação sensorial	Privilegiar o recurso a outros estímulos sensoriais no sentido de melhorar as condições da ação. No desenho pode implicar a atenção a informações provenientes do corpo entre propriocetivas e tácteis.
Deteção de erros	Monitorizar os resultados em função das expectativas geradas pela imagem primária.
Determinação da grandeza do erro	Capacidade para identificar as fontes do erro. Ao nível da tradução: dimensão, orientação, oclusão, perspetiva, configuração.
Correção do erro	Produção de alterações em função da deteção de erros. No esboço, como se afirmou, a correção não é determinante, no entanto o processamento paralelo de mecanismos críticos podem, durante o traçado, produzir correções em tempo real incorporadas no gesto.
Atributos	Capacidade para identificar os diversos momentos da performance.
Controlo do comportamento	Controlo da atitude na manutenção da tensão do comportamento.

6. Dois modelos de planeamento para produção de esboços

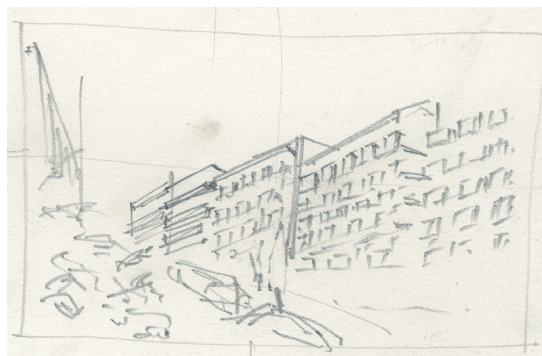
O pensamento dominante aponta para a possibilidade de haver dois modelos cognitivos distintos quando se segue o paradigma da observação. São modelos organizados a partir de uma estratégia produtiva, implicando planeamento prévio da ação motora. Já se enunciou em que circunstância se realiza o uso da memória, portanto, o planeamento passa por decidir uma exposição mais aberta às contingências da observação e do desenho ou a uma mediação através de parâmetros mais restritos, através de um processo mais controlado. Alguns esboços aparentam uma mancha de linhas produzidas de maneira aleatória (fig. 120), outros revelam uma organização que parece encerrar configurações

(fig. 115). Recebem agora uma correlação com o domínio cognitivo através de modelos de estratégia produtiva.

O processo de planeamento da ação motora, do gesto, tem sido associado à seleção da melhor resposta para fazer frente a um problema. Este tipo de planeamento que requer uma postura mais criativa designa-se por “planeamento contingente”. No outro polo, o “planeamento de rotina”²⁶⁶ é associado ao recurso a imagens familiares como modo para abordar a resposta com base em experiências anteriores. Estes dois tipos de planeamento implicam a formulação de uma imagem que antecipa a ação, cabendo ao planeamento a gestão executiva do movimento que a materializa. No primeiro caso há uma sensação de desconhecimento do desenvolvimento da tarefa, pelo que varia através do contexto e do retorno de informação ao longo do processo (fig. 105). No segundo caso os movimentos são conhecidos pelo que, quando surgem dificuldades de representação local, tendem a submergir problemas resultantes da desarticulação do conhecimento com o seu uso, normalmente relacionados com a perceção do todo (fig. 104).



104. Planeamento de rotina.
Desenho de estudante do MIARQ/EAUM, 2012



105. Planeamento contingente.
Desenho de estudante do MIARQ/EAUM, 2012

Zoltan Vass²⁶⁷ associa o planeamento contingente a uma atitude criativa da qual resulta uma marca gráfica com potencial estético. Não só o tipo de marca é variável (pontos, manchas, linhas horizontais ou verticais interrompidas, onduladas), como podem apresentar características morfológicas fora da resposta estereotipada. Quanto ao planeamento de rotina, o carácter automático da resposta remete para uma utilização da memória processual, assente no conhecimento adquirido pela resposta dos programas motores a situações de representação icónicas.

266. Planeamento contingente e Planeamento de rotina são dois conceitos extraídos do trabalho de VAN SOMMERS, P. – A system for drawing and drawing-related neuropsychology. *Cognitive Neuropsychology*. Vol. 6, n.º 2 (1989), p. 117-164. No entanto, a base estaria já presente em VAN SOMMERS, P. – *Drawing and Cognition*. (1984). GUÉRIN, F. [et al.] – *op. cit.*, (1999), referem a importância desta proposta estabelecendo um estudo comparativo. Salienta-se o seu desacordo com a designação de planeamento a uma rotina, para os autores não existe planeamento quando se aplicam respostas familiares. VASS, Z. – *A Psychological Interpretation of Drawings and Paintings*, p. 20., retoma estas duas formas de planeamento como processo para analisar o paradigma criativo do desenhador.

267. VASS, Z. – *op. cit.*, p. 20.

A estruturação da resposta é antecipada, pelo que o grau de abertura ao contexto também é planeada. A associação do planeamento de rotina à representação automática permite questionar qual a relação com o esquisso. A representação automática é menos exigente que a contingente. A resposta pronta constitui um atalho alternativo à percepção do campo visual e do seu aspeto propositivo. O tipo de ilustração mais comum aponta a representação do sol, característica do desenho infantil, como um traçado simbólico que não requer reflexão. Porém, a que corresponderá este tipo de representação num desenhador treinado? Como resposta aponta-se um conjunto de representações alocêntricas (baseadas no objeto) que podem ser evocadas mediante o tipo de conceito implicado na representação. Tratar-se-á, tipicamente, de um tipo de imagem cujo desenhador tem a capacidade de representar mentalmente e que parece coincidir com aquilo que está a ver (fig. 106).

191

Neste desenho pode observar-se que os aspetos mais evidentes de planeamento de rotina incidem sobre a representação das janelas, das pessoas e de algum detalhe, nomeadamente no arco. Mário Linhares é um desenhador experiente que antecipou a imagem e nos primeiros traçados definiu com correção o espaço, com distorções perspéticas propositadas. Na caracterização do espaço, nota-se a sensibilidade ao denteado do entablamento mas não à sua configuração específica. Em relação às janelas, o número e disposição no alçado é correta, porém a sua morfologia remete para um distanciamento perceptual, uma configuração pouco harmoniosa com o gesto rápido.

106.

Mário Linhares,

Arco da Rua Augusta, 2015

<http://urbansketchers-portugal.blogspot.pt/2015/04>



Portanto, esta capacidade para a utilização automática dos conhecimentos adquiridos não implica uma adaptação criativa. Para tal, será necessário que a ação motora resultante do planeamento contingente possua uma supervisão pelo sistema de atenção, a qual permite atualizações durante o traçado e que, de algum modo, inibe o recurso a soluções construtivas que concebem o todo dos objetos, mas que estabelecem relações espaciais gerais. A percepção da vista como textura adequa-se bem a este sentido de planeamento contingente, enquanto a persistência na determinação da solidez e do carácter físico dos objetos, é coerente com o planeamento de rotina característico do modo de processamento visual cognitivo.

7. Níveis de conhecimento implicados no esquisso

Na aferição das estratégias cognitivas utilizadas por cada desenhador, em concreto através da avaliação do sucesso obtido pelas opções tomadas, referenciam-se dois níveis de qualidade: o desenhador experiente (fig. 105) e o inexperiente (fig. 104). Esta divisão, por si só, não garante que o experiente possua mais qualidade que o inexperiente. A experiência apenas garante qualidade quando o desenhador possui capacidade para aprender com o desenho e, através da aquisição de conhecimento, otimiza o processo de decisão e a estratégia cognitiva inerente. O desenhador experiente terá a capacidade de rentabilizar o esforço, dedicando-o aos interesses da tarefa de forma precisa e faseada. Conseguirá gerir com eficiência o processo de aquisição de informação, de processamento e de execução motora da ação a que se propõe.

Cada desenhador possui procedimentos próprios para articular a dimensão cognitiva com as capacidades que dispõe. Esta determinação faz com que cada um estructure a informação e o traçado do esquisso à sua maneira. Por exemplo, a capacidade de dedicar a atenção ao estímulo relevante, descartando o que não interessa, é mais fácil ao desenhador experiente (que possui capacidade de abstração e concentração), do que ao inexperiente. Este desenhador, mais experiente, terá a capacidade para ativar os processos cognitivos corretos, bem como operar mecanismos a nível subconsciente ou automático. Terá um conhecimento preciso sobre os diversos processos, conseguindo identificar o seu faseamento.

No que respeita à relação com a memória, Robert Singer e Richard Gerson²⁶⁸ relacionam experiência com a capacidade para construir e ativar a representação das práticas. A capacidade para antecipar o estímulo e os diversos momentos cognitivos estará dependente da existência de experiências armazenadas. Em simultâneo, a capacidade para evocar informação, adequada ao contexto e referenciada, é mais elevada. O campo de referências permite um juízo mais eficiente quando as situações são familiares, como também em situações onde se requer uma solução criativa. Para os autores citados, a velocidade de acesso à memória constitui um modo diferenciador fundamental entre os níveis de experiência. A capacidade para utilizar os recursos de forma mais rentável permite que ocorram diversos processos em paralelo. Nestes processos, a familiaridade com o tipo de objetos e ações permite que ocorram de forma automática e não-consciente. Ao desenhador inexperiente resta processar sequencialmente as ações, sobrecarregando cada tarefa com informação desnecessária ou acessória.

268. SINGER, R. N.; GERSON, R. F – *op. cit.*, p. 11.

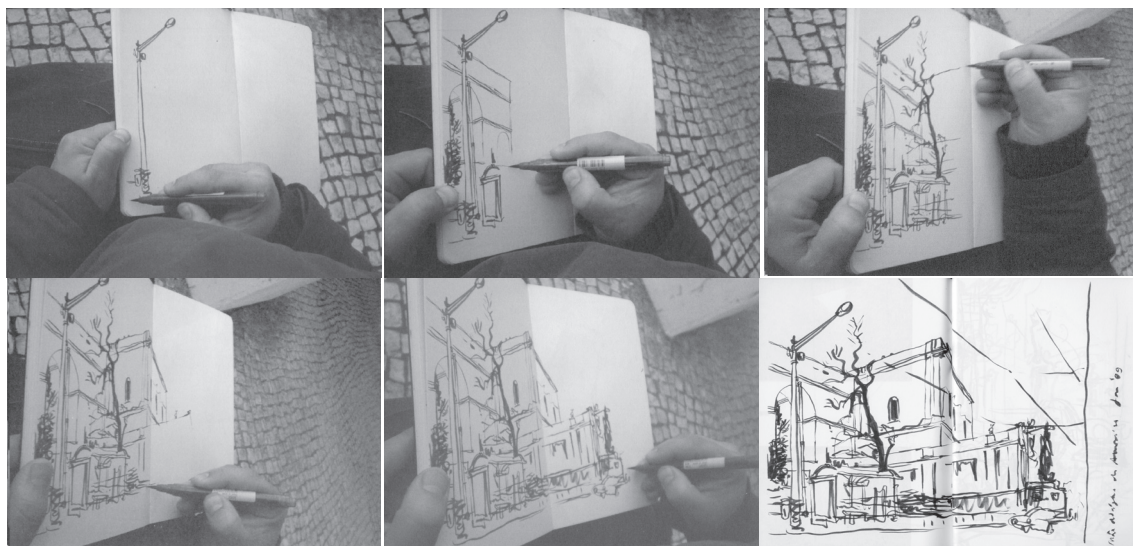
As diferenças entre ambos refletem-se também ao nível do controlo motor. No caso do desenho, o movimento rápido do gesto, que possui alterações radicais em termos de velocidade e direção, requer uma programação que não só controle o movimento do corpo como consiga efetuar correções aos desvios detetados. O desenhador experiente conseguirá executar um número maior de variações num espaço de tempo mais curto, algo que se reflete na representação de formas com maior detalhe. Controlando o gesto poderá fazer face aos erros de modo mais assertivo, tornando a correção efetiva e não um ato de produção de mais erros. Neste caso, apesar de se ter referido que o esquisso não carece de correção, a verdade é que por vezes o traçado parece ser retomado como se tratasse da sobreposição de um segundo esquisso. O processo de aceleração do gesto e da tomada de decisões é progressivo, envolvendo a aquisição de experiências, portanto é comum que mediante a prática do desenhador o desenho tome um aspeto mais ou menos completo – conseguir dizer mais com menos informação. Associado à capacidade para ajuizar está a panóplia de movimentos e respetivas restrições. O desenhador experiente consegue um conjunto de movimentos mais variado e combinatório, enquanto para o desenhador inexperiente, numa fase inicial, é possível sentir-se alguma rigidez no traçado e um conjunto de variações muito limitado. Neste caso, as variações não são apenas formais, relativas ao tipo de marca, mas também à motricidade fina da mão, na apreensão e pressão do instrumento/material, bem como ao nível das articulações da mão/antebraço/braço e restante corpo. Pode ainda considerar-se incluída a capacidade para executar diversos movimentos oculares, o alinhamento da cabeça com os olhos e o corpo, bem como a correção postural. O desenhador inexperiente tende a negligenciar um sentido de postura integral na realização do desenho.

John Tchalenko²⁶⁹ afirma que é em torno das relações complexas, de interação da mão com os olhos e a cabeça, que se estruturam os processos cognitivos. A partir de um estudo sobre desenho de cópia e o grau de especialização dos participantes, concluiu que as diferenças mais acentuadas entre os desenhadores experientes e inexperientes consistiam na capacidade para segmentar a representação da linha e na capacidade para manter a proporção, a escala e a morfologia. Os critérios de sub-divisão utilizados permitiam controlar de maneira eficiente a curvatura das linhas enquanto se mantinha um campo de referência relativo ao grupo que as continha. Cada segmento correspondia a um processo de transformação visual-motora específico, o qual era executado com um controlo visual específico. Em simultâneo, a segmentação propunha uma movimentação da mão correlativa, a qual se referencia ao grupo. Na convicção do autor, este processo é

269. TCHALENKO, J. – Segmentation and accuracy in copying and drawing: Experts and beginners. *Vision Research*. Vol. 49, nº 8 (2009), p. 791-800.

extensível ao desenho de observação da realidade. Em função do conjunto de possibilidades descritas anteriormente, para a relação entre a visão e a ação, o conhecimento sobre o modo e os seus resultados gráficos propõe também um esquema de segmentação para a vista que se transforma num guia para o gesto.

8. A sequência produtiva de um esquisso: sequencialidade



107. Eduardo Côrte-Real, “Do it yourself” *Faça você mesmo*, s.d.
Seleção de imagens a partir da proposta para desenho no espaço urbano de E. Côrte-Real.
CÔRTE-REAL, E. – *The Smooth Guide To Travel Drawing*, p. 383-395.

No livro *The Smooth Guide To Travel Drawing*, Eduardo Côrte-Real apresenta um conjunto de imagens da sequência produtiva de um desenho com características de esquisso no contexto urbano. O método de execução implica o traçado de um objeto, na zona lateral esquerda do desenho, cuja escala estabelece a proporção para as restantes marcas. Trata-se de um desenho com uma progressão sequencial no suporte, com uma evolução da esquerda para a direita. Em termos nominativos, a representação não obedece a uma hierarquia do geral para o particular. O tipo de marcas corresponde a uma intenção de registo rápido, com uma caracterização pré-definida, e aproveitando a plasticidade do instrumento utilizado. O desenho apresenta algumas acentuações semânticas, nomeadamente na representação dos elementos vegetais, tendo a eles sido dedicado mais tempo. Na generalidade, o desenho apresenta uma tradução sumária da vista, contribuindo a marca para a acentuação da elementaridade e do sentido dinâmico, pela orientação da produção dos traçados. Não são traduzidas pequenas variações de volume e algumas formas apresentam um traçado irregular com algumas falhas. Apesar de o processo não envolver um controlo sobre as grandes formas presentes na vista, partindo daí o traçado,

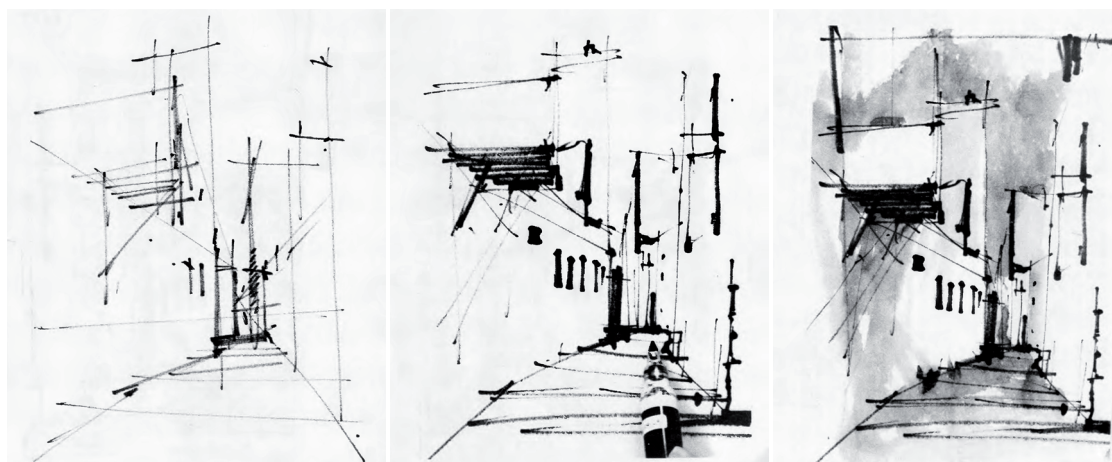
pode considerar-se que se trata de um esquisso com preocupação no sentido descritivo dos objetos e sensibilidade para a modelação da plasticidade do instrumento.

O desenho final não apresenta rasuras ou hesitações, parecendo, desta maneira, obedecer a uma sequência que elimina incorreções de representação (desproporção, distorção, escala), procurando uma resolução rápida do registo. Sem reclamar uma linguagem, porque as sequências gráficas são sempre diferentes, o desenhador dedicou atenção a diversos aspetos no desenvolvimento do desenho, quer se encontrem no contexto da vista quer o desenho se realize, em alguns momentos, a partir da memória e o evoque. No entanto, é possível observar, uma opção por uma organização sintática mais ou menos complexa: linhas retas com dimensão, orientação, espessura e preenchimento variável (em função do fluxo de tinta e pressão no instrumento), linhas curvas regulares para casos específicos, linhas onduladas irregulares para preenchimento sumário. Marcas que são utilizadas em lugar de configurações muito próximas das presentes na vista.

O conjunto descrito poderia ser utilizado com recorrência entre formas similares, como aplicação de gestos conhecidos para o traçado de formas com características próximas. Portanto, pode estabelecer-se alguma correspondência entre a capacidade perceptual, a memória processual e a habilidade manual para o traçado adequado de uma marca, cuja variação depende da intenção, da acessibilidade à atitude, da clareza perceptiva, da capacidade gestual e da disponibilidade das ferramentas. Uma variação que indicia a estrutura cognitiva e a capacidade de construção semântica, adstritas em elementos gráficos típicos entre vários *modos* de desenho.

Portanto, parte das ações decorrentes no traçado do esquisso são compostas por uma relação mecânica. Uma relação de eficiência que compreende a interação entre as partes anatómicas do desenhador (dedos, mão, pulso, antebraço, cotovelo, braço, ombro) com os materiais e suportes, com o princípio de economia de esforço e a exigência de detalhe. Nesse sentido, os elementos gráficos produzidos são relativos a uma determinada coerência. Através da simplicidade e da clareza, as marcas impelem e direcionam o desenhador para a ação seguinte. Nesta continuidade, as respostas tendem a suceder-se de forma rápida, sem reflexão sobre o contexto (utilizado apenas como referência métrica), encontrando-se aí algumas regularidades que podem ser determinantes para uma análise. Trata-se de um contexto no qual a riqueza na modelação da linha e das marcas, é determinante para o ritmo da resposta e propõe índices de envolvimento e ação distintos.

8.1 A sequência produtiva de um esquisso: paralelismo



196

108. Thomas C. Wang, "A successful sketch" *Demonstration IV*, s.d.
Seleção de imagens a partir da proposta para desenho no espaço urbano de Thomas C. Wang..
WANG, T.C. - *Sketching with Markers*, p. 91-92.

A segunda sequência produtiva, sob a designação de “paralelismo”, embora não apresente o início do traçado, permitirá formar a ideia que o processo se desenvolve de maneira distinta do anterior (fig. 107). O início do desenho caracteriza-se pela tomada das tensões perspéticas e da subdivisão do espaço através da relação verticais/horizontais dominantes. De forma rápida, um traçado elementar configura a vista por toda a superfície do suporte, introduzindo alguns elementos caracterizadores através do ritmo de progressão na profundidade. Com o intuito de produzir uma aguada a partir de marcador, cada intervenção sequente é funcional tanto na acentuação semântica como no controlo lumínico. O tempo de execução combina camadas de elementos gráficos com diversas valências.

A estratégia é distinta do processo apresentado por E. Côte-Real. Porventura, a expectativa criada em torno do resultado final pode ter impelido o desenhador na tomada de opções sobre o tipo de processo cognitivo dominante. O presente resultado revela índices de informação e correspondência mimética mais baixos que o anterior. Identifica-se o arruamento, no entanto será mais difícil localizá-lo do que no anterior pela ausência de objetos de notório interesse. A sucessão de camadas de informação distintas, mas hierarquizadas, aponta para um processo estruturado sobre o qual, de forma intuitiva, associativa e automática, se dispõem marcas sinalizadoras de objetos, texturas ou das diferenças lumínicas que se produzem. A noção de camadas remete para a produção de diversos esboços sobrepostos, como continuação, em lugar de se tratar de uma indefinição, hesitação, ou de um palimpsesto.

Como introdução à prática destes desenhos, numa publicação com um carácter mais comercial, Thomas Wang refere o seguinte:

... (The) viewers must be able to see themselves in the picture rather than functioning merely as onlookers. The line should be forceful and should flow in a meaningful way. (...) Marker movement should be fast and precise. Avoid hesitation, which can cause bleeding and uneven line width. (...) Acquire a good sense of scale, proportion, and perspective, and other skills will come automatically with practice²⁷⁰.

Este autor aponta a necessidade de tornar automáticos os processos de controlo relativos às disposições de escala, proporção e textura. Isto é, encontrar um grau de desenvolvimento que permite que estes processos se ativem de forma não consciente, para que outros processos, ligados à relação entre o movimento e a plasticidade dos materiais, permitam uma referencia semântica, senão automática, pelo menos muito pessoal.

9. Sobre a produção de traços e restrições à execução.

197

A essência da execução do traçado do esquisso configura-se segundo duas vias. A primeira pode relacionar-se com a tradução da elementaridade do ambiente, um esquema representativo do espaço e das relações dominantes entre objetos pertinentes. Neste caso, a habilidade manual não é determinante no entendimento de relações que se prendem essencialmente com posição, orientação e dimensão. Habilidade, no sentido de treino informado sobre as qualidades da linha, com a função de fornecer dados sobre a superfície. Em alguns casos, as qualidades da linha são reduzidas pelas características do instrumento que produz o registo ou pela determinação geométrica implicada, de maneira propositada. A segunda prende-se com um tipo de gesticular que se sobrepõe à necessidade de organização. Esta sobreposição é enunciativa de uma poética espacial ou revela sensibilidade a uma dada organização de elementos no espaço através das suas características semânticas e formais.



109. James Hobbs, *Trafalgar Square*, 2005
CAMPANARIO, G. – *The Art of Urban Sketching*. p. 154.



110. Mónica Cid, *Desenhos na Av da Liberdade I*, 2012
<http://monicacidcadernos.blogspot.pt/>

270. WANG, T. C. – *Sketching with Markers*, p. 84.

O primeiro conjunto de marcas (fig. 109) corresponde a um domínio comum de produzir traços de acordo com a capacidade do indivíduo conseguir localizar-se relativamente aos espaços e objetos. Neste caso, conseguindo estabelecer uma relação eficiente entre as coordenadas multidimensionais do espaço/objeto e as bidimensionais do suporte. No segundo caso (fig. 110), ocorre uma representação na qual, ultrapassando convencionalismos, o desenhador afirma uma intenção pessoal. Desta maneira ultrapassa a necessidade de estabelecer comparações com o referente, no sentido de procurar a correção da estrutura e dos elementos por ela organizados. Sobre a produção de traços e outras marcas P. Van Sommers referiu:

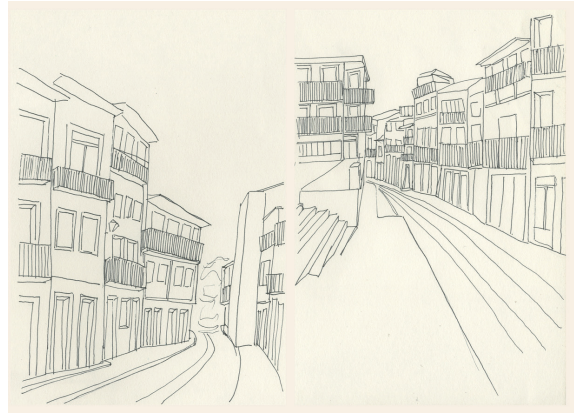
198

When one asks a group of untrained adults or children to draw common objects, the vast majority of their strokes are simple lines, arcs, circles, or dots. Relatively few contours are used – that is, lines whose shape is steered and modulated to represent shape. What control there is relates principally to placement, length, orientation, and in the case of arcs and circles, radius of curvature²⁷¹.

Considere-se então dois casos. No primeiro caso, o desenhador utiliza sobretudo uma notação com carácter regular, enfatizando as redutibilidades geométricas (fig. 112), procurando o cariz facilitador dos sistemas de representação (tanto traçados esquemáticos bidimensionais como a perspetiva). Estes processos sistematizam tanto a receção de estímulos como o desenvolvimento do desenho no suporte, através regularidade que permite: i) o carácter da convenção auxiliar e o reconhecimento; ii) a deteção de constantes ou variações; e iii) uma avaliação que é comunicável através de parâmetros. O segundo caso não foge a uma estrutura, todavia os elementos gráficos organizam-se de acordo com ritmos e tensões percecionados e não segundo a coerência concetual do sistema. Portanto, o ritmo tanto pode obedecer a uma sequência na disposição dos elementos como, de uma forma menos clara, aos núcleos em torno dos quais se organiza os focos de atenção e, também, de tensão. Esta segunda forma resulta de uma abordagem de cariz intuitivo, com pouca interferência de processos reflexivos (sistemas), pelo uso de uma percepção treinada e uma sensação esclarecida da ordem dos estímulos.

271. VAN SOMMERS, P. – *Drawing and Cognition*, p. 3.

111.
Folha com 7 esquissos (fragmento), 2012
Realizado por estudante do MIARQ/EAUM



Na relação entre o desenhador inexperiente e o experiente, o primeiro tende a optar por processos de controlo externos e o segundo por processos internos. No caso do primeiro, o recurso à geometria demonstra o seu conhecimento da relação entre a forma e a sua representação segundo as coordenadas espaciais (fig. 111). O traçado do esboço mais seco, reto, de traços mais curtos e duros, demonstra conhecimento racional sobre o problema de representação do espaço perspectivado. No entanto, e por razões de economia de esforço e de tempo, a ação intuitiva sobre a representação tende a ser refreada pela falta de objetividade que pode trazer ao processo de desenho. Assim, este tipo de representação só poderá alterar-se para uma linhagem mais pessoal quando o desenhador considerar o paradigma geométrico como uma variável da sua intuição.

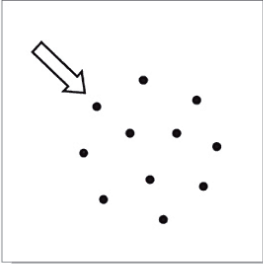
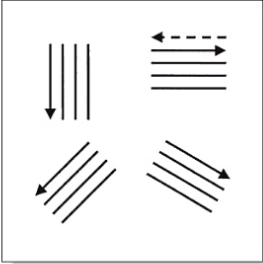
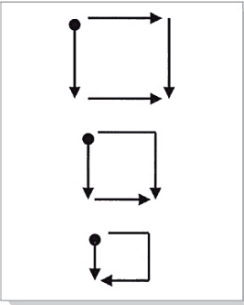
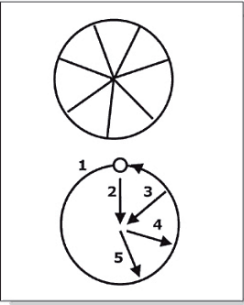
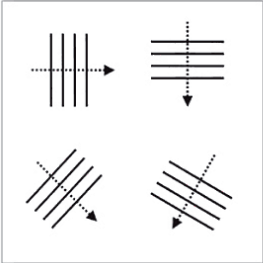
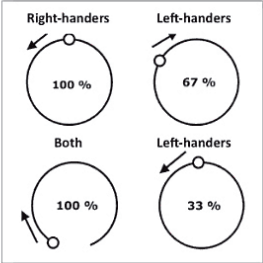
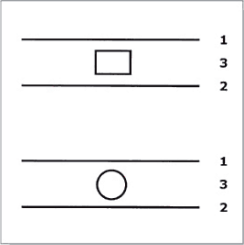
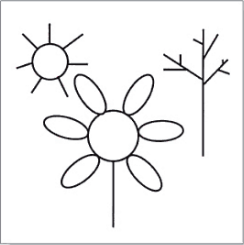
199

9.1. A limitação da mão

A mão tanto permite a receção de estímulos provenientes do contato com o instrumento/material, com o suporte, com a condição geral do corpo [cap. III, 8.], como é fundamental para o traçado. Da sua condição biomecânica e controlo do gesto dependem as qualidades gráficas e plásticas do desenho. Neste aspeto, também a automatização dos processos está dependente da experiência e revisão crítica. O desenhador procura uma relação eficiente entre as questões mecânicas da amplitude de movimentos, relacionados com a motricidade grossa – controlo da postura, equilíbrio estático e dinâmico, deslocamentos e balanços – e ao nível da motricidade fina – da coordenação/sincronização entre o olho, a mão e os dedos, e destreza manual. Embora a motricidade fina domine as ações do desenho, o desenho realizado no exterior exige posições pouco habituais, implicando maior intervenção e controlo da totalidade do corpo. No que respeita à motricidade fina, as restrições biomecânicas implicam um tipo de movimentos que, na relação entre economia e eficiência do traçado, estabelecem um padrão ou um movimento de rotina.

P. Van Sommers associa estes movimentos, de restrição das articulações e de economia, com o *planeamento de rotina*. Estes conjuntos, que, na sua generalidade, foram sintetizados por Zoltán Vass²⁷² são apresentados gráfica e textualmente no quadro seguinte:

200

Restrições de articulação	Restrições de economia
Início de traçado no topo esquerdo (independente da dextralidade).	Manutenção do contato físico com o papel, evitando levantar o instrumento.
Direção das linhas (Destros: da esquerda para a direita, de cima para baixo, do canto superior direito para o canto inferior esquerdo, do topo esquerdo para a direita baixa).	Desenho sequencial dos elementos de um grupo.
Sequência de linhas preferencial.	Definição de pontos de ancoragem (início e fim) referenciais para figuras complexas.
Início dos pontos de rotação da circunferência (entre as 10h/12h para a esquerda; para a direita havendo uma abertura na base do ciclo).	Uso de esquemas estereótipos.
 	 
 	 

Este conjunto de generalidades é facilmente detetável quando se observa o traçado de um desenhador inexperiente, pela sua recorrência a este tipo de mecanismos que se encontram na base da aprendizagem geral da motricidade fina. O desenvolvimento da prática do desenho pretende uma evolução sobre estas rotinas, isto é, saber utilizá-las e encadeá-las com interesses ao nível expressivo e plástico. As questões mecânicas estão relacionadas com movimentos de flexão e extensão dos dedos, pronação e supinação da mão, flexão/extensão e desvio radial/ulnar do pulso. Estes fatores, além de condicionadores, são condicionados pela estratégia de continuidade para a linha, pelo tipo de instrumento/material e consequente pega, como ainda pela extensão do suporte. Em geral, quanto mais

272. VASS, Z. – *op. cit.*, p. 122-123.

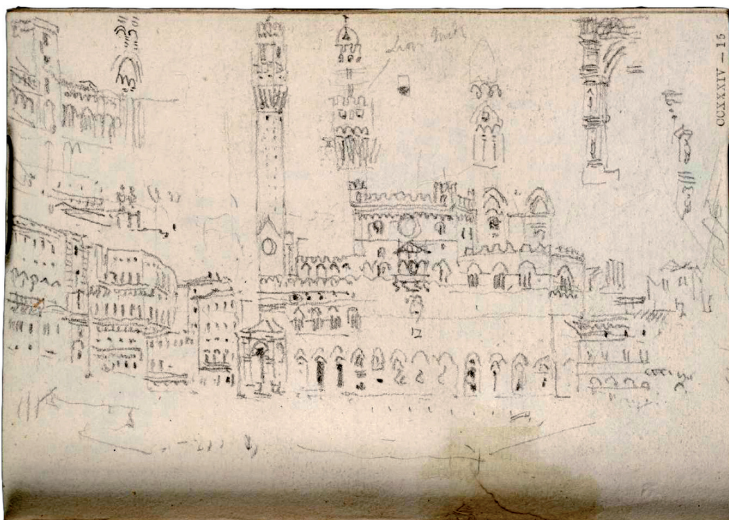
pequeno é o suporte: – menos se movimenta a mão ao nível do braço, porque há menos deslocamento entre núcleos gráficos; e – menos se levanta o lápis do suporte. Por outro lado, quanto mais pequeno for o suporte, mais se trabalha ao nível dos dedos, permitindo um conjunto de traçados interrompidos, curtos e em maior número. Um formato mais pequeno implica uma gestão mais fácil da pressão, dado que os traços são mais curtos. Porém, estas variáveis sofrem alterações com as características dos materiais utilizados.

O tipo de traçado com características mais retas/ziguezagueantes (fig.109) ou curvilíneas/ondulantes (fig.110), implica uma disposição articular específica. Para traços retos, as articulações são bloqueadas, aumentando a tensão na mão e nos dedos. Nestes casos, é o braço que fica solto para descrever o movimento de forma mais ampla. Caso sejam curtos, os traçados curvilíneos dependem largamente da flexão dos dedos, mas caso sejam longos obrigam ao movimento da mão e do braço, tornando-se vantajoso pegar o instrumento/material mais acima [pega oriental (fig. 079)], mais distante do suporte. Neste caso, a pega joga com um ponto de pressão na mão e outro no suporte.

201

Estas particularidades do processo, que tal como as mais generalistas implicam uma aprendizagem, também se transformarão em rotinas, pese embora o facto da sua especificidade e subjetividade individual. No entanto, fazendo parte de um léxico pessoal, são mais sujeitas a injunções contextuais. O seu uso tende a auxiliar um planeamento contingente, criativo, e não a garantir uma resposta estritamente funcional.

9.2. Geometria ou semântica?



112. Joseph Mallord William Turner, *The Campo*, Siena 1828
148 x 104 mm, From *Florence to Orvieto Sketchbook*, Turner Bequest CCXXXIV,
Tate Gallery, Londres



112a. detalhe

Perante a análise do desenho de Turner (fig. 112), parece quase inevitável ultrapassar as questões mecânicas, assim como a noção que a quantificação do desenho resulta de proposições de base geométrica: linhas que geram formas, representando uma síntese do ambiente através de primitivas simplificadas (triângulo, retângulo, circunferência) (fig. 109). Além das restrições dos movimentos da mão, está também a capacidade para associar as marcas, conduzindo desenhadores e observadores ao reconhecimento de figuras entre as nebulosas de marcas. Em *Drawing and Cognition*, P. Van Sommers referiu uma oposição proporcional entre sentido resultante do desenho e a sua observação como marcas: “The more the context emphasizes meaning and the less routinized it is, the more likely it is that semantics will prevail over geometry at the point of action, should they be opposed²⁷³”.

202

Sobre a relação entre geometria e semântica, será de notar o facto que o desenhador não é indiferente quando observa um ambiente povoado de referências culturais próximas (fig. 113, 114). Através dessas referências, o referido autor valoriza núcleos visuais com importâncias diferentes, os quais podem vir a constituir os motivos da representação. Portanto, um universo de significados será traduzido para uma estrutura simplificada, por vezes até no limiar da referência, outras vezes obedecendo a traçados organizadores com rigor quase geométrico. O esquisso torna-se um ato de remoção de conteúdo semântico, a marcas que necessitarão de um segundo sistema de leitura para se configurarem em sentido. Um sistema configurado para a funcionalidade e eficiência da marca, em lugar do seu sentido estético.



113. Daciano da Costa, *França*, 1980(?)
COSTA, Daciano da – *Croquis de Viagem*, p. 168



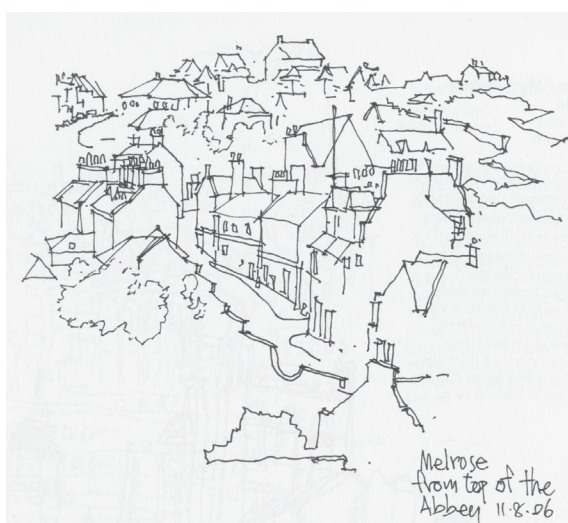
114. Wardell Milan, *Drawing of Harlem* (detalhe), 2009
<http://www.studiomuseum.org/>

273. VAN SOMMERS, P. – *Drawing and Cognition*, p. 95.

Pode questionar-se se alguns desses valores não são transferidos entre representações. Isto é, se no ato de registo a experiência significativa do ambiente não passa para a expressão das linhas. Com efeito, será neste ponto que as linhas do esquisso diferem das da geometria, sobretudo pela ausência do sentido da técnica e da intenção de comunicação. A produção gráfica (no sentido da sua ordenação) promove a criação de rotinas que permitem resolver problemas relacionados ora com a percepção ora como a própria produção nas características que se exigem. Tal corresponde a uma série de rotinas, automatismos, que são utilizados sem ter verdadeiramente em conta o estímulo promovido pelo ambiente. Quererá isto dizer que a aplicação de rotinas desvia o desenhador da percepção do sentido e da morfologia, centrando-o em si e na sua capacidade de resolver problemas. Em geral, sempre que o utilizador se centra nas questões gráficas como fator de produtividade, na repetição de formas, distancia-se de uma relação mais emotiva com o motivo do desenho, com o próprio desenho.

9.3. O contacto com o papel

Um resumo típico da produção de esquissos mostra: um desenho com uma expressão clara cujos traços são produzidos como se cada um possuísse uma posição e um valor autónomo (fig. 113, 115); e um desenho com uma aparência mais fluída na qual as linhas parecem suceder-se sem haver pausa (fig. 116). Como se na avidez do traçado rápido não houvesse tempo para levantar o instrumento riscador para o reposicionar e reorientar.



115. Asnee Tasnaruagrang, *Street of Melrose, View From The Abbey, Melrose, Scotland*, 2006
TASNARUANGRONG, A. – *Architects' Sketchbooks*, p. 18.



116. Claude Monet, *The Portail de la Calende and the Central Tower*, c.1892
Musée Marmottan Monet

O primeiro é demonstrativo de algum rigor e preocupação com o posicionamento das marcas na descrição do lugar/objeto. O segundo indica que o carácter imediato da representação se sobrepõe a uma visualidade cujas características espelham a preocupação referida. No entanto, em alguns casos o desenhador é competente para conseguir os dois resultados, isto é a fluidez na transição entre partes do objeto ou entre objetos, a possibilidade de descrever angulosidades de maneira fechada sem arredondar as formas e os vértices. Portanto, a questão reside no planeamento do contacto e no carácter da sucessão das marcas que constroem o desenho.

O ponto de vista apresentado distingue duas variantes na atitude; porém, a determinante do esquisso mantém-se intacta. O problema da recolocação do instrumento de registo implica uma revisão das coordenadas das marcas, comparando-as com o sentido da vista ou o referente. Na maior parte dos casos, promovendo a velocidade, a recolocação tem como referência o final da última marca quando existe alguma forma de continuidade entre ambas. No entanto, a tendência será para produzir tantas marcas quantos os elementos da forma se conseguirem contar, em lugar do agrupamento e da união de segmentos. Neste caso, a tendência para contornar a demora implica diminuir o controlo sobre a tensão da linha resultando em desvios e linhas menos desejadas e objetivas (fig. 117).



117. Vincent Desplanché, *Rue de Franks Bourgeois*, Paris, 2005
<https://www.flickr.com/photos/vincentdesplanche>

Neste desenho, V. Desplanché usa um intrincado sistema de continuidade, que não é sequencial. No entanto é possível ver linhas de transição entre formas que configuram apenas o movimento da mão.



118. Paul Laseau, *Definition of Space*, s.d.
 LASEAU, Paul – *Graphic Thinking for Architects and Designers*, p. 42.

Nesta ilustração, P. Laseau apresenta um exemplo clássico de organização do espaço, através da subdivisão consecutiva e utilização de linhas auxiliares, para conferir o posicionamento correto dos objetos e proporção na perspectiva.

A utilização da linha continua, embora desviada morfologia do referente, permite a análise de cada forma como um todo. Neste caso as opções relacionadas com a velocidade prendem-se com a transição e não com uma sistematização da decomposição da forma. Como exemplo, numa fachada, o traçar primeiro todas as verticais ou horizontais (fig.

118). Sobre esta ideia de continuidade linear (*threading*), Peter Van Sommers refere que “The principal motive for threading is economy: It reduces the number of executive commands while maintaining accuracy at line intersections without requiring separate locational control²⁷⁴”. Os estudos que realizou, apesar de não se relacionarem com esboços, evidenciam algumas características comuns entre desenhadores, nomeadamente através da elementaridade das formas utilizadas nas experiências e as do esboço. Os seus exercícios demonstraram que a continuidade e manutenção do traçado se devem a diversos fatores como a dimensão das figuras, o número de lados de uma figura, a quantidade de figuras similares presentes na imagem, a descontinuidade do referente, e a variação na abertura dos ângulos (preferindo ângulos mais graves que agudos). Uma outra característica suscita uma reflexão cuidada: “There is more threading when figures are traced rather than copied or drawn²⁷⁵”. Pressupõe-se que o “desenho” implica uma construção e preparação que antecedem o resultado final, e que a figura “copiada” se realiza através de uma comparação com o referente próximo. Quanto à primeira forma (*traced*) desenha-se sobre uma imagem, e a presença viva dessa imagem permite um traçado rápido e seguro, como um decalque da realidade ou da memória. A partir desta interpretação, o traçado do esboço pode aproximar-se de algumas características do decalque, representando uma imagem de transferência entre o referente e a sensação do desenhador, entre a ideia e o futuro do seu trabalho. Esta comparação do decalque com o desenho do esboço promove a continuidade e outras características que lhe são próprias, como a segurança no traçado, a economia no gesto e no grafismo, e a velocidade elevada.

Ponderando este sentido atribuído ao ‘decalque’ e aludindo ao esquema mental, nem sempre a imagem que serve de referente tem um suporte físico. A pregnância da imagem na memória sensorial pode constituir essa matriz, pois deriva dos processos neuronais e está sujeita a uma vontade evocativa de um agrupamento de experiências. Assim, ponderamos duas instâncias para o decalque: uma que se realiza a partir de um corpo de imagens estáveis, que proporcionam segurança e grande velocidade, e outra a partir de imagens instáveis que gozam dessa característica para ações menos cuidadosas, convergentes e cautelosas sobre o motivo.

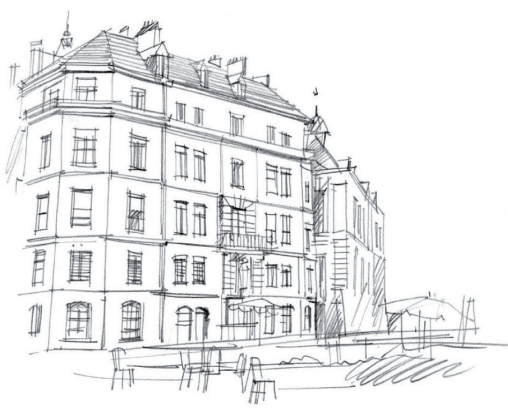
9.4. Planear para o posicionamento do início e termo do traçado

Determinar o início do desenho, ou seja, a primeira colocação do instrumento no suporte, numa relação entre referente e posição no suporte, é uma tarefa que se pode aferir com facilidade quando o referente é igual para todos os desenhadores numa experiência

274. VAN SOMMERS, P. – *Drawing and Cognition*, p. 31.

275. *Idem*.

controlada. No entanto, quando se trata de um referente real, inserido no ambiente, apesar de ser possível determinar os limites do campo visual e a correspondência com o desenho, não se pode esperar um acerto preciso. Isto devido à variação dos fatores de transposição: motivação, diversidade do estímulo e atenção, memória e processo de tradução. Na maior parte dos casos do esquisso, o desenhador opta por um trabalho progressivo que se desenvolve tendo como referências as marcas previamente traçadas (fig. 107, 119).



119. Thomas C. Wang, *Street Scene in Basel*, s.d
WANG, T. C. – *Pencil Sketching*, p. 66.



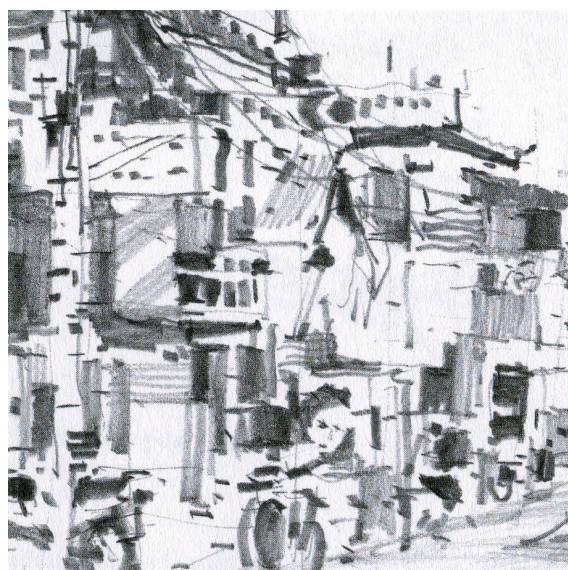
119a. Fragmento tratado digitalmente.

O método de traçado das janelas implica um conjunto de operações coordenadas. Pela tensão da linha é visível que são traçadas em primeiro lugar as linhas horizontais, da esquerda para a direita, e posteriormente as verticais, de cima para baixo. Porém, em alguns casos notam-se alterações a esta ordem, como as janelas à esquerda. Apesar do rigor imposto, a construção de cada janela é particular, diferente de outras, não deixando de estar coordenada com os objetos à sua volta.

Portanto, na sequência uma marca sucede outra, em geral assumindo a relação hierárquica do geral para o particular, do exterior para o interior dos objetos. Noutros casos, num trabalho a partir de uma construção menos racionalizada e por ventura mais sensorial, as marcas não obedecem a um faseamento necessário à definição dos objetos, mas a uma correspondência mais direta do fenómeno sensorial. Isto é, assumindo que existem vários núcleos pertinentes que merecem ser trabalhados, em simultâneo ou não, concorrendo para a sua união e formação da imagem. Este tipo de trabalho atrasa o processo de definição e de decisão sobre a junção de linhas nos pontos de inserção, mas permite uma correspondência maior com um campo de estímulos que se possa formar, contrariando sistemas geométricos e o trabalho de forma sistemática e regular a partir da identificação dos grupos ou unidades de representação (fig. 120).



120. Asnee Tasnaruangrong, *A Street, Hua Hin, Thailand*, s.d.
TASNARUANGRONG, A. – *op.cit.*, p. 64.



120a. Fragmento

O trabalho rápido com a mina de grafite permite aproveitar o potencial da espessura e da dureza para obter diferenças rítmicas entre linha e mancha, entre valores de claro-escuro. Não existe um processo hierárquico definido, podendo o desenho ser trabalhado em diversas zonas em simultâneo.

Assim, no primeiro caso os sistemas de cálculo para a definição dos extremos das marcas são mais ativos, sendo possível afirmar que a reflexão sobre a produção da imagem é mais elevada que no segundo caso, que contará com uma disposição intuitiva mais forte. Será relevante distinguir duas abordagens iniciais: uma que privilegia a pesquisa de linhas dominantes que ajudem a estruturar o desenho sequente; outra que produza as primeiras linhas correspondentes a tensões e direções, podendo ou não corresponder com as anteriores. O primeiro caso procura arestas dominantes no espaço, transformando-as em linhas que preenchem uma grande porção da área de desenho (como exemplo pode incluir-se a linha de distinção entre céu e massa). No segundo caso a exploração do fluxo ultrapassa uma gestão racional, sendo utilizada por desenhadores que se distanciam de um domínio de volume (quase escultórico, fig. 115) da forma urbana e se aproximam do fenómeno da aparência (pictórica, fig. 120a).

No esboço, relativamente ao traçado, é possível que as linhas se cruzem ou se sobreponham, mesmo tratando-se de manchas. No entanto tal não indica que haja uma quebra na objetividade da linha ou que os pontos da sua variação sejam indefinidos. Portanto não será necessário interromper o traço nem prever a sua interrupção pela oclusão de um objeto que se sobrepõe ao representado. As condições de antecipação sobre o posicionamento do instrumento e a extensão das marcas produzidas não deverão influenciar o processo perceptivo, pelo menos no decurso inicial de escolha do motivo.

As condições de registo não se refletem naquilo que desperta a atenção do desenhador. No entanto, se este tiver que recorrer ao referente, as condições processuais do desenho podem influenciar o tipo de informação que se procura buscar.

Mantendo uma divisão baseada na velocidade e continuidade, no caso em que as linhas são unitárias pode observar-se um acréscimo do gesticulado no sentido de adaptar a posição do corpo e do braço às diversas orientações. Torna-se, também, possível que o suporte realize várias rotações para se adaptar a posições mais favoráveis na produção das marcas. No caso em que a linha é contínua, mais fluída, pode notar-se a variação nas pegas do instrumento ou material, conforme referido.

10. A possibilidade de desenhar sem conhecimento

208

Num capítulo dedicado à cognição, parecerá paradoxal abordar a circunstância de desenhar sem conhecimento. Porém, algumas disposições parecem indicar que o esquisso se realiza com um nível de consciência baixo, tanto relativamente àquilo que se observa como ao que se está a desenhar. Terá ficado registado, também, o cariz automático de uma atitude forte no que diz respeito à modelação ou condicionamento do comportamento. Uma conjuntura que permite o automatismo motor, num paradigma de reconhecimento da habilidade e da sua adequação à tradução.

No artigo “Vision without Knowledge”²⁷⁶, D. Milner, baseado na teoria da divisão funcional do cérebro no que respeita ao sistema visual (reconhecimento/acção), demonstra a capacidade para desempenhar ações motoras de forma controlada, com objetos cujas particularidades, orientação do contorno ou descrição da forma, não são identificadas. O exemplo clássico do indivíduo a colocar uma carta numa ranhura, mostra que a deteção da direção dessa mesma ranhura, pela rotação da mão (conhecimento processual), é mais eficiente que o mesmo movimento baseado na interpretação realizada da orientação da ranhura (conhecimento explícito). A conclusão passa pela possibilidade da ação ser guiada pelo estímulo visual em lugar do sistema simbólico. Ainda por uma relação especial entre o sistema visual e o motor que, segundo D. Milner, é ativado para ações orientadas por objetivos ‘naturais’. Nesta particularidade, a ação recorre pouco ao processamento cognitivo e à memória declarativa de longo-prazo.

A demonstração de D. Milner parte da observação de pacientes com perturbação funcional de zonas específicas do cérebro. Recentemente, contribuindo para a caracterização da especificidade da relação entre o sistema motor e a perceção, Miriam

276. MILNER, A. D. – Vision without Knowledge. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*. Vol. 352, n.º 1358 (1997), p. 1249-1256.

Spering e Marisa Carrasco²⁷⁷ encontram dissociações na relação entre percepção e o movimento ocular. No caso de estudo analisado, o movimento ocular pode ser ativado sem correspondência com o momento de consciência perceptiva, nomeadamente para responder à procura de informação específica para o sistema motor. Uma dissociação que pode ocorrer por questões de sensibilidade e velocidade do posicionamento do olho, como em casos de ação extrema para os quais a percepção se torna lenta. A razão tem a ver com o facto de a percepção requerer elevada concentração e redução da área visual de processamento; ainda, por questões de eficiência energética, poupando os recursos exigidos pela sua atividade. Para as investigadoras, o estudo reflete a possibilidade de procurar e rececionar informação fora dos limites da consciência.

Considerando estes estudos, não se procura argumentar que todo o esquisso é realizado fora de um determinado âmbito de conhecimento ou de consciência. Um dos casos em que se prova o contrário é numa situação de demonstração, quando se procura explicar como se realiza um esquisso. No entanto, considerando o carácter programático da atitude, na sua relação tanto com a percepção como com o sistema motor, lança-se a hipótese de o condicionamento da percepção ser realizado no sentido de filtrar a qualidade da informação proveniente do ambiente, mas também de controlar os processos perceptivos no que diz respeito à consciência sobre o que se está a observar e a necessidades motoras para a o ato do desenho. Desta forma, aquilo que habitualmente se designa pelo automatismo, associado à realização do esquisso, pode passar precisamente pela redução dos processos de consciência implicados na ação.

11. Esquisso e improvisação

O improviso é definido na música como uma performance espontânea sem preparação nem anotações prévias²⁷⁸. Em geral, o improviso relaciona-se com uma ação de ornamentação sobre uma estrutura ou composição conhecida. Neste caso, a referência reporta-se à música clássica; na música jazz as estruturas de improvisação são mais livres. Aaron Berkowitz define-o como “the spontaneous rule-based combination of elements to create novel sequences that are appropriate for a given moment in a given context”²⁷⁹. Considerando o distanciamento do esquisso em relação a questões ornamentais, aproxima-se o esquisso da experiência desbloqueada do jazz. Desta maneira, inaugura-se uma relação

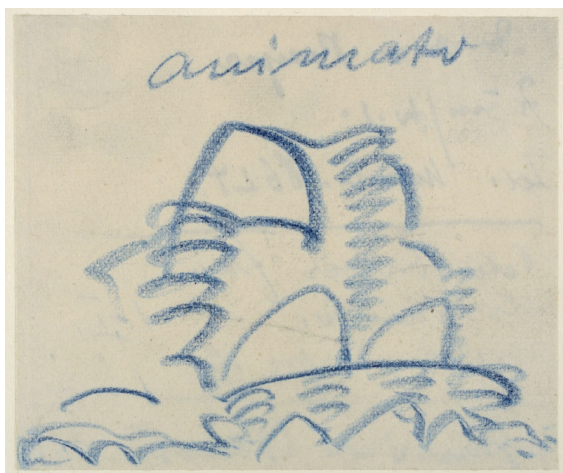
277. SPERING, M.; CARRASCO, M – Acting without seeing: eye movements reveal visual processing without awareness. *Trends in Neurosciences*. Vol. 38, n.º 4 (2015), p. 247-258.

278. “Improvisation”. [em linha]. [consult. 13 mai. 2014]. Disponível em [www: <http://dictionary.onmusic.org/terms/1762-improvisation>](http://dictionary.onmusic.org/terms/1762-improvisation)

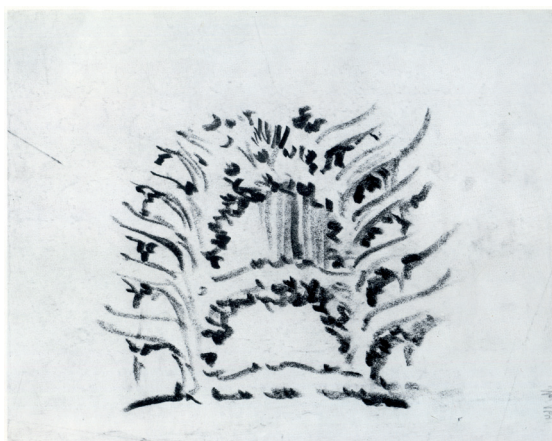
279. BERKOWITZ, A. L. – *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, p. xix.

onde o esquisso se constitui como um paradigma de improviso para o desenho. Não o será por uma relação direta com a música, apesar das disposições relativas ao seu carácter rítmico e por alguns autores procurarem inspiração na música (fig. 121). Seguramente, a maior relação ocorrerá quando o desenhador se afasta da dependência do modelo, quer da imagem do seu desenho, quer do referente, num sentido também moral, cumprindo com a imagem mental ou a ideia que estabeleceu para o desejo. É o momento que coincide com a emergência da espontaneidade, engajando o desenhado no hiato temporal que permite a sua resolução dentro do espírito da atitude.

210



121. Erich Mendersohn, *Musical sketches*. "Animato" - architectural fantasy to dunes Architecture, 1919/20
Staatliche Museen zu Berlin



122. Hans Poelzig, *A concert hall for Dresden; sketch of the 'focal point of energy' with radiating lines of force*, c.1920
TEUT, A. - Five Finger Exercises and Scores, p. 62.

Neste sentido, a procura do improviso em esquisso pode constituir-se como meio para testar ruturas no domínio simbólico das convenções de representação, enquadrando-se no que observámos sobre *planeamento contingente*. Esta é uma ideia que não segue a via da observação atenta, como o desenho de contorno, mas uma auscultação ao processo individual de desenhar. Mais do que estranheza em função de algumas ilustrações que apelam ao sentido esquemático para resolução do conflito, o interessante será pensar a estrutura como um ponto de partida para uma exploração criativa. Assim, mais do que uma ação onde o desenho parece resolvido de antemão, ele é construído em função das particularidades do contexto (fig. 122).

Portanto, pensa-se esta improvisação através de uma clara harmonização entre as capacidades que o desenhador possui e a dimensão funcional da sua utilidade, isto é, de pouco conflito crítico sobre o processo que se desenvolve. Uma possível instrumentalização da intuição a partir do estado de consciência. O improviso atua através da combinação de reportório subconsciente que é integrado no discurso de forma involuntária. Realiza, desta forma, uma afirmação de carácter espontâneo, considerando o léxico que a experiência

introduziu de maneira acumulativa e não programada. Como forma alternativa de expressão requer uma aprendizagem corretamente estruturada para que, em diversos estados, possa demonstrar a progressão no conhecimento e capacidade de tradução. Quanto maior for a experiência melhor será, em potência, a capacidade de expressão da ideia. No caso particular do desenho, em concreto do esquisso, esse conhecimento será determinante na modelação da percepção como, também, na diversidade de escolhas a realizar e respetivas adaptações. Uma combinação entre vocabulário e gramática traduz-se no desenho para uma relação entre os elementos gráficos, a plasticidade dos materiais que os produzem e, como gramática, a modelação expressiva apropriada à disposição do temperamento. A prática confere uma fluência explícita, a qual pode atuar de forma mecânica ou, quando mediada pela sensação, modular-se de maneira poética.

211

Em certa medida, uma prática regular proporciona o espaço para uma troca entre os domínios cognitivos do consciente e do subconsciente. A evolução do desenho proporcionará uma experiência de reconhecimento de marcas cuja produção não é inteiramente controlada, mas que encontram espaço de harmonização por partirem do próprio desenhador. Esta noção, que não é estranha ao desenho, aparece também documentada no espaço da música por A. Berkowitz, numa relação que designou como “fenómeno criador/testemunha²⁸⁰”. Relembrem-se as similitudes que esta relação possui com o furor nesse abandono temporário de uma realidade.

O desenho, por não seguir uma partitura, possui elementos claros de improviso altamente variáveis em função do desenvolvimento da composição. A própria ideia de tradução da realidade representa uma abertura ao espaço de criação de marcas que a representem e signifiquem, tratando-se de uma composição que progressivamente se atualiza e modela. Parte desta capacidade criativa deve-se à capacidade de síntese do desenhador e todo o processo de decisões recebe ajustamentos e harmonizações progressivas. O envolvimento neste processo confere o carácter do espontâneo relativo a cada desenhador, caracterizando o processo de solução de problemas de representação. Esta atitude de vigília, de notar, integrar e transformar o desenvolvimento do desenho rápido, permite estabelecer novas relações, com outras experiências, dentro do processo simbólico com abertura para ocorrências inesperadas.

A abertura para um fluxo imprevisível é uma chave fundamental para que o desenho decorra sem interrupções ou considerações críticas sobre o processo. A maneira de proporcionar uma abertura a um fluxo subconsciente será baixar o sentido crítico, propondo ao desenho que nele emergjam não só experiências visuais como outras, relacionadas com

280. BERKOWITZ, A. – *op. cit.*, p. 127.

outras modalidades sensoriais, cuja possibilidade de racionalização cognitiva é menor. A atenção dedicada a esse tipo de experimentação permite relacionar a informação utilizada com uma instrumentação técnica, manual e de materiais, que a permitiu traduzir. Assim, abre-se a possibilidade de, se não voltar a evocar o mesmo tipo de informação, pelo menos conhecer os mecanismos através dos quais se pode proporcionar o seu afloramento. Uma atividade que se reflete num conhecimento profundo das capacidades individuais.

CAPÍTULO VI

O enquadramento e o movimento como estratégias

213

1. Estratégias de abordagem conceptual na prática do esquisso

Tendo anteriormente colocado em evidência as predisposições no indivíduo que, do ponto de vista fisiológico, parecem propícias à formação e prática do esquisso, procuramos agora descrever a relação do desenhador com a organização da imagem e a maneira como ela cristaliza as suas intenções, o seu olhar. A ideia de uma abordagem concetual prende-se com um conjunto de decisões mais próximas do ato gráfico e da realização do traçado. O desenhador toma noção da imagem que percebe e que pretende traduzir, desencadeando processos mentais diretamente associados à prática e ao processo do desenho. A atitude que preside ao *modo* do esquisso é, também, sensível ao conhecimento processual que devém de forma não consciente das práticas de desenho, bem como ao conhecimento declarativo, cuja evocação se relaciona com a reflexão sobre a prática. Ambos os conhecimentos modelam a atitude e condicionam as estratégias cognitivas associadas ao *modo*.

Entre as conceções fundamentais para que o desenho decorra com o pleno potencial das suas características, apontamos operações que se prendem com a gestão do conteúdo a representar. A circunscrição do campo visual e a deteção das suas principais características é o primeiro passo para controlar o processo, no sentido em que permite focar as faculdades do desenhador. Para tal, estabelecemos uma relação entre a experiência quotidiana do ambiente, que desenvolve a apetência para práticas funcionais de rotina e a identificação dos objetos, com outras experiências que adquirem significado pelas relações emocionais significativas que se estabelecem com as formas e a sua organização. Inscrevemos neste conjunto as práticas de enquadramento e composição com a respetiva ênfase temática que motiva o desenho. Numa segunda parte, centramos a abordagem no

movimento. A dinâmica sensorial é a essência da composição e a motivação do esquisso, no entanto é também o princípio organizador do gesto. O movimento é aqui observado na sua dimensão programática.

2. *Wayfinding*: a construção de mapas cognitivos e a experiência do ambiente

Teremos já fornecido dados relevantes sobre a forma como nos deslocamos em determinados ambientes e como esse comportamento tem influência no registo rápido. Porém, será necessário entender os mecanismos utilizados para a estruturar o entendimento de ambientes complexos, durante um período temporal em que se realizam os desenhos, quer seja em sequência ou não. Os desenhos podem realizar-se com um intuito serial de registar um determinado percurso no ambiente, ou podem ser uma tomada única que não é indicadora de uma sequência, mas que sintetiza uma experiência de percurso. Com efeito, observou-se uma intensa actividade sensorial, que implica cálculo e adaptação constante ao meio. A consciência da distância e a referenciação dos objectos no espaço compõem um sistema complexo de gestão de informação, que permite ao desenhador situar-se num espaço que se estende além das suas limitações físicas.

O conceito de *wayfinding* (encontrar o caminho) aponta para a relação entre o indivíduo e a construção de mapas que lhe permitem navegar no espaço, quer ele o conheça ou não. De forma sumária, este processo realiza-se a partir da marcação e construção de uma série de referentes significativos que, quando estão disponíveis, geram uma ideia sobre aquilo que lhes é circundante, sobre um contexto espacial, através de um conjunto de memórias armazenadas. Para o desenhador o mapa é gerado a partir das suas experiências e, portanto, supõe-se mais rico e diverso do que um mapa convencional. Nos estudos sobre *wayfinding*, realizados na área da Psicologia, em concreto sobre a cognição do espaço, não existem referências ao desenho ou à realização de tarefas específicas quando o indivíduo se dispõe ao teste do percurso. A tarefa comumente proposta passa por realizar um determinado percurso, procurando analisar a orientação da sensibilidade e da perceção no cumprimento da ação. J. Wiener e os seus colegas referem que a investigação conduzida nesta área não só utiliza diferentes paradigmas para analisar as tarefas de *wayfinding*, como refere tarefas básicas e desligadas do conhecimento espacial do navegador²⁸¹. No entanto, enquanto desenhador e predisposto para o registo, para o desenho do percurso, a tarefa de *wayfinding* é filtrada pela procura do tema a conhecer e, simultaneamente, a representar. É nesta perspectiva que interessa desenvolver o conceito, expondo quais as

281. WIENER, J. M. [et al.] – Taxonomy of Human Wayfinding Tasks: A Knowledge-Based Approach. *Spatial Cognition & Computation*. N.º 9 (2009), p. 152-165.

particularidades de encontrar um caminho no espaço através do uso do desenho.

É possível relacionar esta acção com a produção de desenhos esquemáticos²⁸² ou de mapas. Na realidade, segundo o processo inverso, procura-se percorrer um mapa para alcançar um alvo predeterminado. Desta maneira, ainda que o mapa seja dado, será necessário um processo de reconstrução para que se estabeleçam referências coordenadas de localização. Um sistema semelhante ocorre com as plantas e os mapas dos edifícios e das cidades, consideradas através do paradigma de percurso das mesmas. Assim, ambas as experiências são análogas, parecendo fazer parte de um sistema de orientação ou processo de deslocação. A importância da construção do mapa, inteiramente estruturado na memória dos elementos mais pertinentes do percurso, revela no desenhador não só aquilo a que de imediato é mais sensível, como o tipo de leitura que efetua de mapas conceituais que, em determinada altura, se podem tornar cartográficos. Isto é, adquirindo características físicas que permitem a sua utilização como fonte de orientação. Em certa medida, através desta análise, poder-se-á entender a forma como o indivíduo se desloca, como reage sensivelmente ao espaço, como os diversos tipos de informação conceptual são utilizados na representação do espaço bidimensional (por exemplo na localização de elementos nas fachadas), e espaço tridimensional na consideração da profundidade e dos elementos estruturantes da malha urbana.

215

2.1 Wayfinding como metáfora de “encontrar o desenho”

As tarefas típicas do *wayfinding*, sobre a navegação do espaço, não têm uma relação direta com as tarefas do desenho, com exceção dos casos onde o desenho é considerado através de transposições para o universo físico como, por exemplo, o “desenho performativo”. Trata-se de duas ações que dificilmente se compatibilizam sem que uma interrompa a outra. No entanto, julga-se poder estabelecer diversas relações que permitem melhorar a perscrutação do ambiente durante a realização do desenho. Sobre o domínio cognitivo do conceito, Daniel R. Montello refere o seguinte:

The term “Wayfinding” subsumes a number of navigation tasks that share certain common features: they require decision making and/or planning processes, involve some representation of the environment and aim reaching destinations beyond the current sensory horizon²⁸³.

282. Rudolf Arnheim refere a importância da relação entre a análise de plantas de edifícios e o comportamento dos indivíduos no espaço: “Une projection horizontale, quelles que soient ses limites, possède une complétude dont aucune section verticale ne peut se prévaloir. Bien que le plan ne fournisse pas d’information sur la superstructure, il couvre l’étendue totale de l’espace dans lequel l’homme se déplace. Il retrace l’histoire complète de la façon dont le bâtiment s’insère dans le monde environnant et comment on peut y entrer, le traverser et l’occuper. Il énumère les accès et les barrières.” ARNHEIM, R. – *Dynamique de la Forme Architecturale*, p. 70.

283. Apud WIENER, J. [et al.] – *op. cit.*, p. 154.

Este conjunto de características é muito semelhante ao processo de elaboração de um desenho, nomeadamente na consideração do suporte como um espaço onde se pode desenvolver este conjunto de ações. De maneira sumária, procurando algumas analogias, o processo de decisão e planeamento articula-se com a atitude do desenhador no *modo*, bem como a necessidade da representação, da qual emerge o tema e, ainda, a consideração dessa informação que advém da experiência do desenho e do seu registo. No caso do desenho, em particular do esquisso, os resultados alcançados ainda que espectáveis são sempre desconhecidos, mesmo quando se trata de uma situação na qual o desenhador esteve imerso e com a qual acabou por estabelecer alguma familiaridade.

Sobre a relação entre a locomoção, o *wayfinding* e a imagem da cidade, Kevin Lynch referiu o seguinte:

216

No processo de orientação, o elo estratégico é a imagem do meio ambiente, a imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém. Esta imagem é o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada e ela está habituada a interpretar informações e a comandar ações. A necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e tão enraizada no passado que esta imagem tem uma grande relevância prática e emocional no indivíduo²⁸⁴.

Não será de excluir o valor que se associa à imagem da cidade e à sua representação. Ainda que Lynch se refira à extensão da cidade do centro à periferia, o pequeno fragmento correspondente ao campo visual pode transportar toda esta representação para o desenho. Isto é, considerando as questões práticas e emocionais da relação com o ambiente, o esquisso organiza-se na mente e o desenho expressa a teia de relações elementares, principais e secundárias, dessa organização. Portanto, quando em confronto com um novo ponto de vista, acresce ao estímulo a experiência do mapeamento, em diversos sentidos, do lugar. Contribuindo para o conhecimento dos elementos que servem de referência, Lynch enuncia três componentes que permitem analisar uma imagem do meio ambiente: “identidade, estrutura e significado”²⁸⁵. A “identidade” recebe aqui a possibilidade de uma interpretação abrangente. Isto é, entre os elementos que claramente se destacam, que chamam a atenção, que conferem a determinado local uma particularidade. Entre objeto e espaço será difícil enunciar tudo o que possa constituir essa singularidade. No entanto, o olhar pode cair tanto na abstração do recorte entre o céu e os edifícios (árvores, etc.) como, num edifício, numa janela, numa pessoa ou noutra particularidade menos explícita, como uma sensação do ambiente, partindo para outra tipologia de referências como a luz, a temperatura, entre outros. Quanto à “estrutura”, se a “identidade” não estabelece já esta relação, refere-se ao reconhecimento do observador como parte integrante do ambiente

284. LYNCH, Kevin – *A Imagem da Cidade*, p. 14.

285. *Ibidem*, p. 18.

observado. Neste caso, o tipo de relações espaciais que pode estabelecer enquanto potencialmente significativas para criar relações emocionais fortes. Numa ligação estreita com o desenho, a imagem deve dar indícios de que o desenhador está presente no local. O conjunto dessas informações pode ir desde a correta relação entre o campo visual e o desenho, como o privilegiar de vistas que permitam uma relação variada de distâncias entre o desenhador e os objetos da cena observada [ver cap. III, 7.]. Neste caso, o alargamento do campo visual para enquadramentos de formato panorâmico (fig. 123) permite uma continuidade visual próxima da que efetivamente se estabelece no ambiente.



123. Luís Simões, *Praça Catalonia/Rua Gracia*, 2012
<http://www.worldsketchingtour.com/>.

Por fim a questão do “significado”, que implica a relação entre as questões práticas e emocionais, concorre na dotação de sentido para a permanência da imagem como algo de valor que permita constituir-se como memória. Esta referência à memória faz-se tanto no sentido da recordação das experiências em determinado local mas, também, na possibilidade de ela se tornar operativa em experiências futuras. Portanto, além das questões de organização quer ao nível da locomoção, do reconhecimento dos elementos pertinentes do ambiente, das questões espaciais ou estruturais, esta informação significativa de contornos mais emocionais é claramente privilegiada através de práticas expressivas como o desenho. O esquisso, na forma mais ortodoxa, evidencia notavelmente esse carácter espacial e estrutural. Portanto, toda a informação que não está diretamente relacionada com essas funções concorre para a formação desse carácter emocional e para a constituição da memória do lugar²⁸⁶.

286. Sobre o “Espírito do lugar”, Christian Norberg-Shultz referiu a distinção entre “espaço” e “carácter” através da correspondência a duas funções psíquicas: orientação e identificação. “(...) he has to know *where* he is. But (...) he has to know *how* he is a certain place.” NORBERG-SHULTZ, Christian – *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, p. 18.

3. A importância dos “quadros de referência” e da sua alteração

L'œil ne peut enregistrer une image optique complète d'un objet tridimensionnel à partir d'un seul et unique point de vue. L'image optique est, en effet, une projection bidimensionnelle qui ne peut représenter plus d'un seul point d'un objet en un même endroit. (...) En raison de cette limitation de la vision, l'esprit humain doit, pour appréhender un objet tridimensionnel dans sa totalité, dépasser l'information obtenue à partir d'un quelconque angle spécifique²⁸⁷.

Representar um determinado ambiente através do desenho requer a delimitação de uma área que concentre a energia necessária à ação. Essa determinação estabelece-se como sistema relativamente estável através do qual se procura referenciar, ou se pretende agenciar, as características do que se observa. A captura de uma vista a partir de um único ponto singular é um processo que facilita as operações referidas. A capacidade ótica do observador impõe limites à compreensão dos objectos na totalidade da sua superfície e, desta forma, será impossível conhecer um objecto se não nos deslocarmos à sua volta ou se ele não se mover e rodar à nossa frente. Como nem sempre tal acontece, precisamos de um cérebro criativo que, de acordo com R. Arnheim, completa e sintetiza a estrutura detetada nas diferentes imagens óticas. Este será um dos motivos principais para a procura de imagens diferentes sobre o mesmo objecto ou assunto. A acção do desenhador na procura de novos enquadramentos, em relação aos que utiliza tradicionalmente, permite não só uma percepção mais completa do universo de objectos que o rodeia, como amplifica a sua experiência perceptiva através do reposicionamento dos seus olhos, cabeça e corpo no momento da observação e do registo. Refira-se que o enquadramento do desenho não é exactamente similar ao conceito de *quadro de referência*; todavia, é inequívoca a partilha das funções relativas ao ato de enquadrar (fig. 124).

Este desenho de John Prout terá servido para realizar experiências com variação de tonalidade da tinta em função da profundidade. No entanto, além de se poder observar três variações de esquisso, o olhar é conduzido no desenho pela mancha presente. É deslocado da centralidade da rua para a zona superior esquerda, compreendendo uma zona além dos limites do campo visual.



124.
John Skinner Prout,
Continental Street Scene, 1860/70
National Gallery of Art

287. ARNHEIM, R. – *op. cit.*, p. 115.

A maior parte das acções relativas ao quotidiano desenvolve-se com a cabeça alinhada com a postura do tronco, reforçando o seu eixo natural de alinhamento vertical, de acordo com a posição de pé e com a força gravítica. Se o observador caminha, o seu olhar mantém-se em frente; para olhar para cima inclina o tronco para trás e para baixo inclina o tronco para a frente. Ao realizar estas acções, o centro gravítico desloca-se e, quanto maior for a inclinação, maior será a possibilidade de se desequilibrar. Este conjunto de acções coordena a informação visual com o sistema de equilíbrio do corpo localizado no sistema auditivo. Porém, a visão de rotina não implica uma constante procura sobre as características do objecto. Na rua, numa relação de confiança, o transeunte raramente eleva a cabeça para perceber o que está acima de si, porque raramente o perigo provem dessa zona. Porém, o desenhador tem nessa deslocação da cabeça a abertura a um tipo de relações diferentes, não só pela diminuição da presença do plano horizontal, como pelo sentimento do recorte do céu, onde os edifícios mais elevados conferem um peso diferente na atitude do desenhador, encontrando-se ocasionalmente muito além dos limites do campo visual. Esta deslocação do olhar suscita uma sensação de perda da referência horizontal, criando novos contextos perceptivos que conduzem ao abandono do estado normal de mobilidade. Por muito que a mobilidade ocular seja elevada, o hábito de manter inactivo o processo de identificação e localização é contrariado por quem procura, através do desenho, novas percepções da realidade, por quem procura inquirir as formas do ambiente. A percepção da sua posição relativamente ao mundo implica que ele estabelece um sistema coordenado a partir do qual possa realizar as suas acções [ver cap. III, 7.].

3.1. O “quadro de referência” nas funções de direcção visual e localização de objetos na vista

O corpo do desenhador está em constante adaptação ao ambiente, num esforço não consciente. O desenho implica transformar algumas dessas características num processo consciente quando, por exemplo, se questiona a correcta localização das formas e dos objetos, ou quando se necessita de avaliações concretas para cumprir determinada tarefa, como a tradução de valores lumínicos. Referenciar objetos no espaço é uma tarefa da percepção visual que envolve uma atenção dedicada num sistema que tão depressa se foca, para definir algo que desperta a atenção, como esse interesse se desvanece e, com ele, a imagem determinada.

No capítulo III mencionámos dois tipos de percepção, centrada no desenhador ou nos objetos [pto. 5.]. Podemos acrescentar que esses tipos também estabelecem quadros de referência para a tomada de informações específicas, sendo complementadas com outras estruturas de relação. Ao iniciar o processamento do estímulo luminoso refletido pelos objetos do ambiente, a retina é o componente do olho que se constitui como quadro de referência. Os raios luminosos que constituem o estímulo visual marcam um ou vários pontos num quadro designado por *retinocentric*²⁸⁸ (centrado na retina), cuja origem, o centro do sistema, se encontra na fóvea. Pelo conhecimento do movimento dos olhos ganha-se noção do número infindável de quadros de referência que podem ser constituídos, todavia o sistema de processamento de informação tem uma gestão inteligente, não sendo necessário estar a calcular as sucessivas movimentações dos olhos ou dos objectos. Esta capacidade diz respeito a um segundo quadro de referência, *pattern-centric* (centrado em padrões), como a capacidade de referenciar os estímulos entre si, para que o olhar e a retina possam movimentar-se sem perder a referência do padrão estabelecido. Estes “quadros de referência” podem ser utilizados num único ponto de vista (enquadramento) reconhecendo que os olhos o percorrem ininterruptamente. No entanto, extrapolando o conceito à experiência de observação da cidade, sobretudo em lugares com características marcantes, como núcleos urbanos históricos, poderá gerar um padrão tipológico que o desenhador mantém em suspenso como uma forma de recorrência em caso de necessitar de representar formas semelhantes. Neste caso, em interação com a memória, como um atalho à percepção das formas no espaço.

Além do quadro de referência baseado na informação da retina, o quadro *egocêntrico* coordena, num ponto virtual entre os olhos, a informação correspondente às duas retinas, estabelecendo o eixo de visão do observador. Em geral, apesar de ser possível deslocar os olhos lateralmente sem mover a cabeça, o esforço muscular é demasiado elevado para manter níveis de concentração necessários para desenhar. Por outro lado, apenas um dos olhos tem a capacidade de observar a imagem referente (o outro terá o nariz como barreira). Esse eixo de visão do observador estabelece a mediana vertical da composição, seccionando o campo visual em duas partes. A mediana não separa aquilo que é relativo a cada olho mas o que, em relação a esse ponto, se encontra à esquerda e direita da composição. No desenho é inequivocamente um auxiliar precioso para a medição das alturas e, também, para avaliar as medidas relativas horizontais em cada secção, sobretudo para localização de ponto e planeamento num suporte bidimensional. Se no desenho ele tem a direcção vertical como a linha relativa à intersecção do eixo/

288. As designações dos quadros de referência não são uniformes, todavia dizem respeito a determinadas partes do corpo constantes entre si. Neste caso utilizam-se as designações adotadas por WADE, N.; SWANSON, M. – *Visual perception: An Introduction*, p. 144.

plano com o quadro de representação, a verdade é que ao longo desse eixo se desenvolve tanto a profundidade como direcções diversas que não podem ser representadas.

Esta situação requer um terceiro campo visual designado por *geocêntrico* que, segundo N. Wade e M. Swanston²⁸⁹ é fundamental para guiar as nossas acções e vital para o comportamento e a sobrevivência. Este quadro de referência, fundamental para a percepção da terceira dimensão tem como origem a cabeça e o corpo do desenhador, sendo a partir de si que esta noção se forma e atua.

4. O enquadramento no esquisso a partir da observação

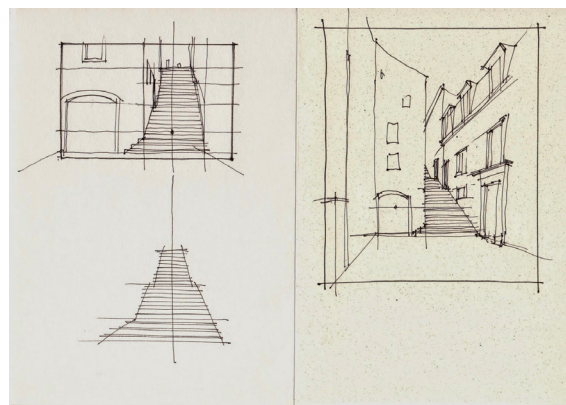
Por enquadre de la imagen se entiende la elección del fragmento de campo visual comprendido dentro de los límites de la superficie del dibujo (...) La decisión de la parcela de campo visual seleccionada puede hacerse después de hacer una comparación entre varias soluciones posibles, que se pueden evaluar con criterios expresivos y de orden estético; es algo perfectamente predecible²⁹⁰.

221

La necesidad de “fijar” las formas para que puedan repetirse y recordar-se con facilidad determina a utilización de esquemas geométricos elementales que facilitan el control de las estructuras naturales. Del mismo modo, la selección de una parcela del campo visual y su organización en la superficie de representación define la idea del enquadre²⁹¹.

O processo de subdivisão do quadro, para organizar o desenho e encontrar pontos de referência para o traçado, será similar ao processo usado pelo cérebro para localizar as informações no quadro de referência *retinocentric*.

125.
Pedro Cabral,
Thumbnails, Exercícios de enquadramento, 2014
<http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/>



O conceito do enquadramento no esquisso foi referido anteriormente na sua relação com o “campo de referência”, e nesse sentido torna-se um instrumento fundamental para a definição do conteúdo da imagem, para o balizamento do varrimento perceptivo, para a referenciação métrica da distância entre os objectos e o limite da imagem ou dos objetos entre si²⁹². O enquadramento de acordo com a definição de Lino Cabezas deriva dessa

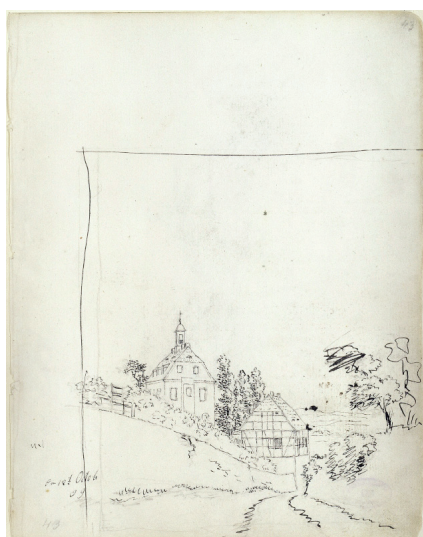
289. WADE, N; SWANSTON, M. – *op. cit.*, p. 147.

290. CABEZAS, L. – El Manual Contemporáneo. In MOLINA, J. [et al.] – *El Manual de Dibujo*, p. 177-178.

291. CABEZAS, L. – El Andamiaje de la Representación. In MOLINA, J. (coord.) – *Las lecciones del dibujo*, p. 275.

292. Wayne Enstice e Melody Peters referem a importância do enquadramento (*viewfinder*) para observar a proporção. A relação de correspondência entre o formato do enquadramento e o do desenho permite que o desenhado tenha a noção da forma e da dimensão do desenho na superfície do suporte. No caso citado, o autor dispõe de um rectângulo com marcações que servem para referenciar a posição dos pontos. Fazem notar que a rigidez de um rectângulo servirá, só por si, para estabelecer um contraste com a figura observada permitindo distinguir os objectos com clareza. ENSTICE, W.; PETERS, M. – *Drawing: Space, Form and Expression*, p. 64.

faculdade electiva do indivíduo, da possibilidade de escolher entre variantes sobre o mesmo ponto focal (fig. 125). A eleição dos limites da imagem tem o sentido de poder realizar comparações partindo da ideia, conceptualmente formada, da limitação do campo visual. Neste sentido, só a partir do momento em que o estímulo começa a ser processado é que pode falar-se de eleição e de enquadramento. Será quando se dirige a atenção para um universo limitado de formas no campo visual, a partir de uma seleção do conteúdo e tomando consciência do que se observa²⁹³. Ao usar o conceito de enquadramento não só se reduz o espectro percetivo à visão como se acentua a noção de bidimensionalidade, de plano de imagem, em lugar da sensação da espacialidade que se obtém perante a realidade. Em certa medida, o primeiro passo para a transposição das três para as duas dimensões é o acto de enquadrar que dá lugar a um conjunto de efeitos gráficos que simulam a espacialidade, sobretudo na profundidade que se pretende virtualmente ilimitada. O enquadramento é importante para a representação, na medida em que é através da sua definição que o desenhador consegue localizar, do ponto de vista do registo, os elementos estruturantes da perspectiva e automatizar o princípio de convergência das linhas paralelas. Pela percepção do cruzamento de qualquer linha com o plano do quadro, pode determinar-se com rigor a sua inclinação com destino ao ponto de fuga. Através da mobilidade do enquadramento, o desenhador pode explorar outras direcções visuais sobre a realidade, as quais ultrapassam a postura convencional de olhar em frente. Este é o primeiro arranque da relação entre o ambiente e o ato de o desenhar, tendo repercussões imediatas na organização da imagem, é uma forma de esquisso.



126. Caspar David Friedrich,
Mansion on the hill, the front garden wall and path, 1799
Staatliche Museen zu Berlin



127. Frederic Leighton,
Garden Arch, s.d
Harvard Art Museums/Fogg Museum

293. As referências históricas ao enquadramento remetem para esta dimensão de controlar o conteúdo, no sentido de o medir e traçar a sua correta proporção para o desenho. Desde o “Velo” de Leon Battista Alberti, ao dispositivo para representação em perspectiva de Albrecht Dürer, às câmaras obscuras utilizadas pelos artistas nos séculos XVIII e XIX, a ideia de espreitar a realidade está associada ao espartilhar da mesma. Estes mecanismos permitiam limitar o campo visual e simultaneamente testar as múltiplas possibilidades de enquadramento da imagem.

Através do plano da imagem ou do quadro, o enquadramento é a conceptualização de um plano de projecção intermédio entre o desenhador e o objecto. Trata-se de um plano que ajuda a distanciar o desenhador e o observador do objeto representado e, também a fornecer pistas para a organização do desenho no que respeita à profundidade do espaço. Quando este limite é ultrapassado, a sensação de proximidade dos objectos presentes na imagem seria muito maior. Pelo contrário, quando o desenho se retrai do enquadramento, parece distanciar-se do observador. W. Enstice e M. Peters levantam bem esta questão através da frase “The Picture Plane Begins Your Space²⁹⁴”. Portanto, a noção do limite da imagem ajuda a acentuar o carácter físico dos objetos e figuras representados. A simples ação mecânica de recortar a realidade define desde logo uma atitude estética, na qual enquadrar é dotar de sentido uma parte do espaço urbano onde o desenhador se encontra.

Quando se desenha uma determinada vista, onde os limites do enquadramento não estão explícita ou implicitamente definidos, ela figura-se inconclusiva com um certo grau de infinidade (fig. 126). Esta ideia é válida tanto para a experiência de observação do objeto como para o registo e a limitação do campo do desenho. Quando se observa um desenho procura-se que este conceba a sua própria realidade, pois se a imagem não se forma para o seu interior perde-se a medida, a proporção e o destaque como outra realidade. Para uma boa formação do sentido do quadro, a imagem deve estender-se aos limites do suporte, ou aos limites de um retângulo formado no papel e que é correspondente ao limite do suporte (fig. 127). Na inexistência destes exemplos, as linhas na periferia do desenho devem possibilitar a construção mental do limite. Algumas das exceções em que tal não aconteça remetem para a representação de um objeto em si, em vez do objeto e do seu contexto ambiental. E para a representação de um objeto de grandes dimensões de tal maneira complexo que a sua configuração gera diversos contextos espaciais de interesse. Todavia, afasta-nos da relação completa da presença do desenhador perante o referente ou em determinado lugar.

4.1. A escolha dos pontos de vista

A escolha do ponto de vista no desenho da paisagem urbana está directamente implicada com o conhecimento que o autor tem de experiências anteriores que condicionam o modo de apresentar um determinado conteúdo. Será resultado da atenção aos estímulos que os novos espaços proporcionam e da vivência que dota de sensibilidade o universo dos conceitos. Assim, a escolha do ponto de vista tanto se prende com o respeito à realidade

294. ENSTICE, W.; PETERS, M. – *op. cit.*, p. 26.

referente como com a intenção de articular, através das faculdades da memória e da imaginação, diversos elementos que proporcionam uma experiência muito semelhante à de uma realidade representada. Esta ideia permite uma astuta combinação promovendo a melhoria qualitativa da imagem representada ou, de forma criativa, compondo uma imagem com um conjunto de elementos relevantes, podendo conferir uma maior identidade ao enquadramento. Nesta sequência propomos um elenco de vistas²⁹⁵ que variam entre a observação direta do lugar, um ponto de vista fixo, e a composição que prevê, a partir do referente, construir uma imagem numa atitude criativa:

Vista em perspectiva correta:

- relações baseadas em informações reais;
- exatidão de posicionamento dos objetos no espaço;
- noção da distância do observador em relação aos objetos;
- observação direta, transposição métrica adequada entre a medição da realidade e a proporção da área do desenho.



128.

Eduardo Côrte-Real, *Tokyo*, 2008
CÔRTE-REAL, E. – *Travel Drawing*, p.473

Vista ‘voo de pássaro’ (vista elevada):

- posicionamento num plano mais elevado.
- direção do olhar no sentido da terra.
- acentuada hierarquização do conteúdo



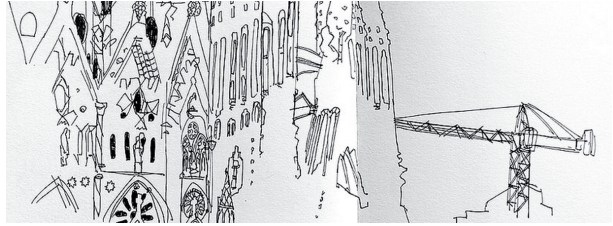
129.

Henry Pitz, *Veneza*, 1962
PITZ, H. – *Drawing Outdoors*, p. 51

295. Para este elenco utilizamos as designações propostas no estudo de Jim Tice [et al.] sobre as gravuras realizadas por Giuseppe Vasi (1710-1782), para o levantamento topográfico da cidade de Roma e dos seus monumentos, no século XVIII. G. Vasi foi um reputado vedutista, com uma obra prolífera no auge deste formato de representação (*Veduta*). O estudo organiza tipologicamente as vistas mais comuns utilizadas pelo gravador e arquiteto para representar as construções mais marcantes da cidade. TICE, Jim [et al.] – *Imago Urbis: Giuseppe Vasi's Grand Tour of Rome*. [em linha] (2011). Além deste conjunto acrescentamos duas vistas menos formas e mais próximas da relação do desenhador com o lugar: Vista de Proximidade (nossa designação) e Vista de Rastejante.

Vista telescópica ou ‘espaço colapso’:

- representação aproximada de elementos afastados do observador.
- Redução da qualidade pela dificuldade de observação e pela escala reduzida dos objetos,
- marcas fragmentares que indicam a presença de algo num espaço reduzido pela perspectiva.
- perda da espacialidade e esmagamento das formas.



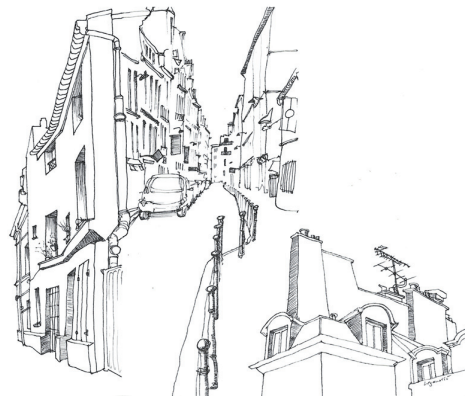
130.

Julien Schleiffer, *Sagrada Família*, 2015

<http://france.urbansketchers.org/>

Vista compósita ou colagem:

- articulação no enquadramento de objetos marcantes;
- somatório de outros pontos de vista com articulação de objetos ou efeitos marcantes conferindo identidade..
- capacidade de adaptação do observador a novos contextos, sem que eles se tornem estranhos ou bizarros.



225

131.

Oona Leganovic, *Paris*, 2011

<http://playinprogress.net>

Vista de capricho (*capriccio*):

- transformar movendo, apagando e deformando objetos;
- melhoria do enquadramento ou vista original,
- acentuação simbólica e de contrastes.
- crítica ao contexto representado.



132.

Inma Serrano, *Lisboa*, 2015

<http://dibujosypegoletes.blogspot.com.es/>

Vista dilatada ou ‘livro aberto’:

- colagem entre dois ou mais pontos de observação;
- redução da aceleração da perspetiva, com aumento da visibilidade;
- sensação de ampliação ou estreitamento dos espaços;
- relação estrutural dos edifícios relativamente intacta.



133.

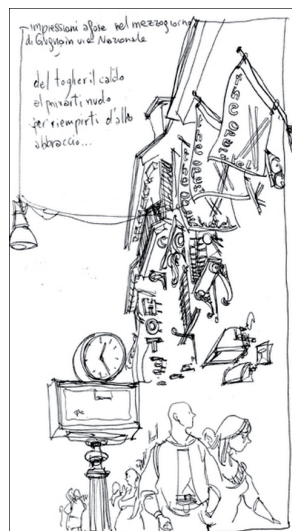
Rolf Schroeter, *Kaisersdamm*, 2015

<http://skizzenblog.rolfschroeter.com/>

Vista do rastejante:

- Posicionamento e linha do horizonte muito próximo do pavimento.
- direção do olhar no sentido da altura.
- acentuada hierarquização do conteúdo.

134.
Benedetta Dossi, *The Last Day*, 2012
<http://365onroad.blogspot.pt/>

**Vista de proximidade:**

- sentido de localização do desenhador por objetos muito próximos;
- variação de escala com grande contraste;

135.
Miguel B. Duarte, *Rua Direita*, 2010
Nosso desenho.



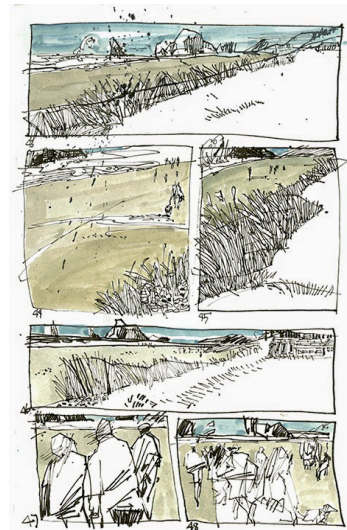
Alguns destes pontos de vista revelam o modo particular como o autor olha para o contexto urbano que o rodeia. O ponto de vista assume-se como algo além de uma posição física que caracteriza a geração do enquadramento. É um ato e não uma presença passiva no ambiente. Demonstra o alcance da visão do desenhador, remetendo para a categoria do registo pessoal e subvertendo a cópia cega do assunto. Aponta também para a escolha do motivo, na revelação da direcção do olhar e na clareza que se coloca em mostrar alguma particularidade dos objetos no ambiente. O ponto de vista torna-se de inquestionável importância para a decisão das atitudes tomadas durante o esquisso, pela sua estabilidade. Quando se chega ao momento do início do registo, muitas decisões já foram tomadas e o ponto de vista mantém-se inalterado.

5. Composição: distribuição, disposição e invenção

Quando se fala de representação do ambiente urbano pela observação direta poderá pensar-se que se trata apenas da eleição de um assunto, deixando pouca margem para a combinação dos elementos dentro do campo do desenho. Desta noção resulta a ideia de que alterar a disposição dos elementos pode comprometer a identificação da vista. Neste sentido procura-se uma composição dinâmica através de um bom enquadramento, que resultará num bom desenho. No entanto, afastados da ideia de rigor mimético e isomórfico com a vista, consideramos que dentro dos limites do enquadramento pode acontecer uma intensa atividade criativa.



136. Miguel B. Duarte,
Exercícios de composição, 2014
Nosso desenho



137. Melanie Reim,
100 (Almost) Views of Haystack Rock, 2014
<http://sketchbookseduction.blogspot.pt/>

O enquadramento estabelece uma ordem interna, latente, de acordo com a organização entre os objetos no espaço, isto é, a composição. A abordagem ao fenómeno perceptivo originou duas posturas relativamente à representação. Enfatizamos, por um lado, a necessidade de estruturar com ordem, com regularidade, pois assenta na cognição dos objetos (fig. 136); e, por outro, de organizar com um carácter aleatório, orgânico e mais imprevisível, de acordo com a impressão sugerida pelo ambiente (fig. 137). A primeira descrição trará alguns benefícios na organização da composição, pois o processo é antecipado com antecedência, definindo-se primeiro a espacialidade e posteriormente a organização das formas. Na segunda, a espacialidade pode ser determinada em função da sensação, podendo corresponder a uma alteração da ordem do referente e a uma conjugação de sistemas de representação que possibilitam a melhor forma de expressar a sensação:

Creating a composition is quite a different activity from simply drawing what you “see”. In this process, you are concerned with arranging, editing, balancing, and designing. It is not only necessary to describe the forms, but also to place and develop them in a pleasing or stimulating fashion that involves the viewer with the subject, construction, and meaning of the picture²⁹⁶.

228

As definições sobre composição comportam uma dimensão temporal que o esquisso não possui, isto é, a possibilidade de no decurso do desenho se produzirem alterações e ajustamentos, salientando os diversos momentos de consciência sobre a sensibilidade. Propostas alternativas de composição são revistas no desenho seguinte, repetindo o mesmo tema, objeto ou ambiente. Portanto, a organização dos elementos no espaço é uma das atividades associadas à dimensão cognitiva da atitude, antecipando o gesto do registo. A essência da composição prende-se com a capacidade de imprimir dinâmica visual e concetual ao desenho. Como *modo* que privilegia o movimento, os princípios de composição devem procurar enfatizar esse carácter. Pela dimensão reduzida dos suportes onde se fixa, por representarem uma relação de proximidade com o pensamento do desenhador, obriga também a que o observador mantenha uma relação de curta distância com o desenho. Em geral, as imagens traduzem uma concentração dos movimentos capaz de ser percecionada de uma só vez. Para uma organização criativa, mais do que a alterar os objectos do lugar, deve formular-se uma experiência suficientemente forte para que possa promover uma sensação curta e intensa.

A teoria sobre a composição aponta um conjunto de aspectos conceptuais, baseados em conceitos estéticos, através dos quais se pode organizar o esquisso. Apesar de serem de utilização intuitiva e estrutural, podem ser utilizados como tema na representação do ambiente urbano. Assim, princípios como equilíbrio, movimento, harmonia, estrutura e design²⁹⁷, são descritos por S. Simmons e M. Winer como determinantes para o sucesso da composição. No entanto, W. Ernstice e M. Peters apontam outros princípios, como *qualidades da ordem*. Estes conceitos interpõem-se no processo criativo como extensão da percepção e da sua maneira de organizar o processo de automatização, de seleção e realização de padrões. Os autores referem-se à unidade, variedade, contraste, ênfase, equilíbrio, movimento, repetição, ritmo e economia²⁹⁸, os quais são apresentados

296. SIMMONS III, S.; WINER, M. – *Drawing, the Creative Process*, p. 67.

297. S. Simmons e M. Winer organizam um conjunto de seis princípios cuja atenção concorre para o “sucesso da composição”. Centro de Interesse: ponto focal do desenho; Equilíbrio: Organização das formas de acordo com o seu peso visual; Movimento: Uso da linha, da forma, do valor e da cor para direccionar o olhar do observador pela composição; Harmonia: o sentido de facilidade visual possibilitado pela organização da imagem; Estrutura: A construção geométrica básica de uma imagem; e Design: a organização abstracta de formas, linhas, valores, espaço, texturas e cores numa imagem unificada e completa. Aquilo que sustém uma imagem. SIMMONS III, S.; WINER, M. – *op. cit.*, p. 64.

298. ENSTICE, W.; PETERS, M. – *op. cit.*, p. 76.

tanto como um filtro, como características da percepção. A proposta de N. Goldstein e H. Fishman²⁹⁹ apresenta ainda um outro conjunto de conceitos, como uma espécie de segunda vida dos elementos visuais. Eles são apresentados como um “sistema da dinâmica emotiva”, ou seja, como sendo a ordem expressiva.

Entendemos o valor que estas formas abstratas podem tomar na observação do ambiente e na construção da imagem. No entanto, será necessária uma educação sensível para que possam integrar a atitude com naturalidade. De outra forma, a sua funcionalidade recomenda-se apenas como auxiliar do discurso interpretativo sobre os desenhos e a composição. Operações elementares, como a escolha da orientação do enquadramento e a sua relação de proporção, possuem fortes repercussões na organização da informação a colocar. Podendo concorrer para acentuar a disposição natural dos objetos, nas suas propriedades e efeitos, na vista como contrariar a naturalidade, oferecendo uma nova proposta sensorial de observação. A ocupação do enquadramento pelo campo do desenho deslocando os focos de interesse para zonas específicas fora do centro da composição; bem como a concentração ou dispersão dos elementos, a sua densidade, repetição, hierarquia e continuidade que estabelecem entre si³⁰⁰, são fatores que despertam a atenção do desenhador no momento da pré-atenção, suscitando a emergência do esquisso e do seu traçado. No momento em que se reconhecem estes alinhamentos, estas coincidências por vezes, toma-se consciência do ato criativo sobre a imagem do ambiente.

229

6. A área de trabalho

Pelas qualidades da atitude associada ao *modo* do esquisso, é habitual que uma folha de trabalho apresente mais do que um registo (fig. 138, 139). Por se tratar de um desenho com características transitórias, tem pouca pertinência enquanto repositório de trabalho moroso e dedicado. Se o valor do desenho determina, em geral, uma folha dedicada a si, o desenho esquissado não apresenta esse valor. Por tal e com regularidade, faz-se acompanhar de outros registos semelhantes, entre notações e elementos gráficos complementares que possam fazer parte do suporte na tomada de uma vista, ou que decorram de um processo de trabalho cujas alternativas, avanços ou recuos se vão fixando.

299. “Direction, Rhythm, Handling, Proximity, Visual and Physical Weight, Tension”. GOLDSTEIN, N.; FISHMAN, H. – *Drawing to see*, p. 159.

300. Ver RUSKIN, J. – *The Elements of Drawing*, p. 167-220

Aqui, de novo, sublinha-se o facto de estas características serem comuns quer ao desenho da observação quer ao contexto de projecto.



138. Karl Friedrich Schinkel, Landscape sketch, 1815
Staatliche Museen zu Berlin



139. Filipa Ferreira, *Roma*, 2013
ALMEIDA, Paulo L.[et al.].- *Drawing in the University Today*. p. 238.

Assim, enfatizando um sentido de convivialidade, destaca-se por um lado a dimensão produtiva do esquisso, na contribuição para o processo heurístico. Por outro, a fixação de um percurso, de pensamento, de olhar, de desenho, através do qual se obtêm informações sobre um movimento e a modelação expressiva correspondente à duração. No primeiro caso a convivência faz-se porque o esquisso, em parte pela relativa ausência de valor, não precisa de uma relação específica com o formato do suporte. A composição da página é organizada através da determinação intrínseca de cada esquisso, como desenho gerador da sua moldura de forças, que se concentram pelo traçado. Portanto, sempre que se consiga estabelecer uma leitura coordenada das marcas, será indiferente toda a informação que o circunda ou à qual se sobrepõe. O segundo caso parece mais rico, partindo do princípio que um determinado desenho faz parte de um conjunto de registos que se justapõem. Alguns fatores contribuem para que tal aconteça. Entre eles a disponibilidade do papel que conduz a um registo sucessivo; também a necessidade de estabelecer comparações; efetuar pequenas alterações para que se possa experimentar um novo efeito; ou, simplesmente, deambular e registar a experiência do percurso, do olhar. Sobretudo, essa eventual estratégia de composição determina uma ordem e, por tal, aquilo que for representado é sinónimo do percurso estrutural enunciador.

Em ambos os casos, a questão do formato ou da dimensão do suporte não parece ter a importância atribuída noutros textos, quando se referem cadernos com o formato de bolso. Será importante adequar a imagem à dimensão do suporte, mas no entanto, a sua portabilidade não é sinónimo de uma atitude diferente. Tampouco é sinónimo de um

resultado gráfico diferente. Apenas que, tratando-se de um formato pequeno, pode nele decorrer um desenho pequeno, o qual provavelmente tomará menos tempo de execução do que um desenho de dimensão maior. Tal ideia soa vaga, como o relacionar o grau de intimidade e a dimensão ou formato do suporte. Portanto, transformando o registo numa ordem funcional, a área de trabalho deve adequar-se à intencionalidade do registo ou da sua sequência. No entanto, para a relação entre área ou formato de trabalho, que pode ou não ser de desenho, estabelece-se outra correspondência. A combinação entre os instrumentos riscadores, nomeadamente a espessura da linha ou da mancha produzida, tem grande repercussão quando a dimensão do desenho é maior ou menor. Referimos a quantidade de informação que é possível traduzir através dos elementos gráficos quando instrumentos que produzem com maior espessura registam em formatos pequenos. Também o contrário se verifica, quando se utilizam instrumentos de características isográficas para registo em áreas maiores. Neste sentido, a escolha do instrumento pode afetar a percepção da imagem e das eventuais relações com a área envolvente do suporte.

7. O desenho sequencial

O desenho sequencial realiza-se a partir da construção cognitiva que se faz do lugar onde o desenhador descreve um percurso. Em geral, quando se pretende explicar como funciona, remete-se o observador para um mapa conceptual, uma planta do espaço, que ajuda a entender o caminho percorrido e quais os temas que escolhe representar desse conjunto urbano. Essencialmente trata-se da tentativa de traduzir em desenho algo que se faz naturalmente, sem desenho, quando se dirige a atenção nesse sentido, quando se procura num percurso desconhecido encontrar pontos de interesse, os quais prendem sucessivamente a nossa atenção. Todavia, o desenho permite que a experiência seja registada e que, pela permanência, ela se complete com a componente gráfica. Nesta sequência gráfica, a atenção é dirigida para os temas que despertam uma motivação maior, na essência, edifícios históricos, conjuntos cuja morfologia desperte sensorialmente o desenhador, conjuntos cuja vivência mostre uma intensidade superior: praças e cruzamentos, pontes, entre outros relacionados com a atividade quotidiana. Portanto, existe um determinado interesse analítico que não só permite conhecer o lugar como construir esse conhecimento através de múltiplos pontos de vista sobre uma morfologia variável.

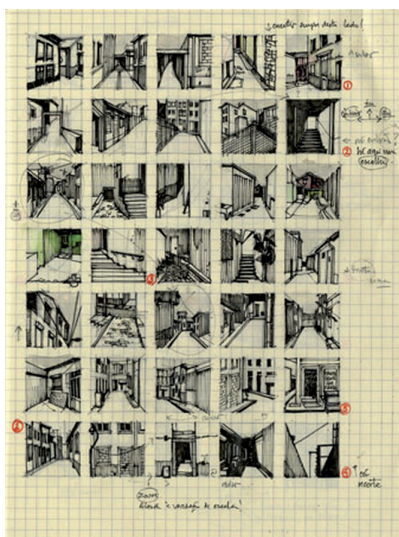
A experiência mais conhecida nesta matéria é a de Gordon Cullen, em *Paisagem Urbana*, que aponta uma definição para visão serial³⁰¹. Esta definição relaciona um observador desenhador com um percurso, sendo este último dado a conhecer por uma

301. CULLEN, G. – *Paisagem Urbana*, p. 11, 21.

secessão de pontos de vista que correspondem a desenhos do local. Segundo G. Cullen, aquilo que torna a experiência rica é a detecção dos contrastes presentes no campo visual, e a percepção da sua diversidade como a essência de um dramatismo. Com efeito, se a presença do desenhador não é totalmente ensaiada, o efeito cénico propicia-se pelas qualidades da imagem e numa ideia de sucessão a partir da relação com a imagem anterior. Esta relação é, de facto, o único elo para se entender o sentido de percurso.

Tanto G.Cullen como Brian Edwards³⁰² mencionam uma certa necessidade de programar as representações, no sentido de encontrar os enquadramentos mais representativos em relação ao lugar. No entanto, algumas das representações resultantes do trabalho sobre os mapas é que estão dependentes deles para a noção de continuidade. Parece mais ou menos óbvio que, para o desenhador, esta sequenciação está fundada na experiência do espaço. Contudo, quem observa os desenhos poderá sentir um corte e alguma desorientação na tentativa de procurar referências entre imagens. Se nem sempre há necessidade de colocar os elementos notáveis no desenho, pelo menos que a ligação se estabeleça a outros níveis como elementos texturas de materiais estruturais ou de revestimento, particularidades da configuração de janelas, telhados, sacadas, ou mobiliário urbano, luminárias ou sinalética diversa. Neste sentido, uma determinada codificação constitui-se como meio de comunicação.

232



140. Rui Neto, *story board II*, passeio do leal, 2009
<http://ruineto-desenhos.blogspot.pt/p/sequencias.html>



141. Percurso no lugar.
 Realizado pelo estudante João Pedro Silva (EAUM), 2009

Nestes desenhos, Rui Neto (fig. 140) ensaia o trajeto no caderno gráfico, tanto pela presença no lugar como através de documentação auxiliar. Como resultado mostra-nos uma sequência de imagens a partir das quais se podem estabelecer referências para um percurso real, como um guia. Enquanto João Pedro Silva (fig. 141) utiliza uma estratégia intuitiva, na qual as características do espaço estabelecem um elo de identificação, não permitindo, no entanto, uma continuidade tão vincada como o anterior. A presença de um saco, criteriosamente disposto em todas as vistas, cria uma relação sentimental adjuvante da narrativa do percurso.

302. EDWARDS, B. – *Understanding Architecture Through Drawing*, p. 73.

Sobre as qualidades do desenho, um dos fatores mais importantes é a manutenção de elementos comuns entre cada uma das imagens. A partir do reconhecimento destes objetos no espaço, pode estabelecer-se um trajeto pela verificação que a sua escala é alterada. Se o observador caminha no sentido de se aproximar de um objecto, a sua visão ocupará uma área maior do campo visual e a sua representação um espaço correspondente no papel. Será necessário apenas a verificação de algumas constâncias formais para se entender que o pequeno conjunto de marcas representado no desenho anterior passará a conter informação interna respeitante às suas características morfológicas. Se o objeto for notável, a posição que ocupará no desenho é irrelevante, porque a sua deteção realiza-se por contraste. Portanto, a manutenção de uma certa relação de contrastes revela-se importante, a par de características morfológicas como a forma e textura dos objetos, entre a sucessão das imagens, que facilitam o reconhecimento e a ligação ao sentido de percurso.

Nesta leitura está presente uma dualidade que contrasta a intenção do desenhador com a do observador do desenho. Num sentido narrativo, há uma harmonização entre os dois, podendo o desenhador juntar, de forma vantajosa, a memória da experiência. O conhecimento do lugar e a familiaridade com os “elementos marcantes”³⁰³ permite aumentar a liberdade compositiva. Isto é, diminuindo o sentido descritivo associado à aquisição de conhecimento através do desenho. Por tal, quanto mais tempo se passa em determinado local, menos se representa entre os pontos considerados marcantes na cidade ou no desenho. A elementaridade do uso de marcas indiciadoras dificulta a leitura de quem observa um determinado percurso e procura descobrir mais sobre o mesmo. Habitualmente, os desenhadores tendem a focar e a centrar o desenho naquilo que lhes toma a atenção, tanto no campo visual como entre vistas, e todas as formas intermédias são indiferenciadas, fornecendo o contexto e a preparação para as mais importantes.

A visão ou desenho serial, vive da expectativa criada por um efeito cénico³⁰⁴, isto é, a ideia de desvelar, na qual uma imagem guarda em si a imagem seguinte. No entanto, o tema principal não é a sequência, é outro objeto, outra atividade que se desenvolve no local. A sequência toma-se na curiosidade relativa às qualidades do desenho, como por exemplo, a luminosidade e o seu contraste. Através da luz é possível manter uma coerência temporal, pela sucessão da escala da sombra ou pelo seu movimento que subentende

303. LYNCH, K. – *op. cit.*, p. 90.

304. Gordon Cullen, em *Paisagem Urbana*, refere que estas potenciais deslocações no espaço que incitam o indivíduo a uma ação interrompida através do reconhecimento da sua posição são a génese de todo o dramatismo da cena. O desenho espelha essa dinâmica de sensações pela escolha dos temas, sobretudo quando na essência são pouco mais do que sensações.

diferentes horários ao longo do percurso. O desenho sequencial toma hoje proporções de grande escala em função da concentração de grupos de pessoas motivadas para desenhar em determinados locais das cidades e com temáticas agendadas. O que anteriormente poderia ser uma prática esporádica próxima do desenho de viagem, onde a sequência se adivinhava ao longo do caderno, tornou-se uma prática rotineira com a designação de “diário gráfico”.

8. Temas

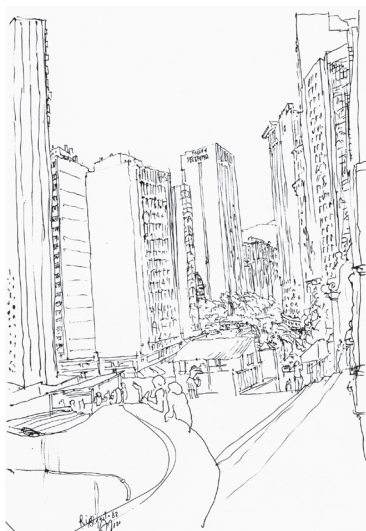
234 A riqueza humana e objetual do ambiente urbano propiciam um manancial de relações passíveis de se tornarem temas de trabalho, dependendo apenas de o desenhador se encontrar motivado e atento³⁰⁵. A escolha do que representar é, também, uma determinação de atitude e portanto uma decisão tomada no início do registro. Entendemos que os temas se podem relacionar com as diversas tipologias de objetos, propriedades e efeitos visuais, que se encontram no ambiente porque é para eles que se está a olhar. Porém, a variedade interpretativa pode ser potenciada com conceitos abstratos através das quais se estabelecem padrões de caracterização da espacialidade e da composição. Estes conceitos tornam a percepção da morfologia de cada lugar mais específica, condicionada e contributiva. Portanto, na atitude do *modo* pode adicionar-se uma sub-temática que cria expectativas sobre o desenho final. Assim, no quadro seguinte traduzimos alguns dos principais temas e eventuais correspondências no que trata a essência da vista. As abstrações encontradas devêm naquilo a que Bryan Lawson designa como “diferencial semântico”³⁰⁶, isto é, vindo a constituir-se como dimensões a partir das quais os desenhadores condicionam o estímulo e contribuem para o juízo da vista observada. Apesar de não serem referenciados fatores ambientais como a variação da intensidade lumínica e respetivas sombras e reflexos, variações cromáticas, condições atmosféricas, entre outros, podem constituir-se tanto como temática física, no sentido em que podem ser entendidos como objetos; como concetual, no sentido em que representam um modo de ver.

305. O livro CAMPANARIO, Gabriel - *The Art of Urban Sketching*, possui uma secção que mostra desenhos agrupados por diversos temas entre os quais a tipologia funcional dos edifícios, as estações do ano, as ações das pessoas ou o momento do dia.

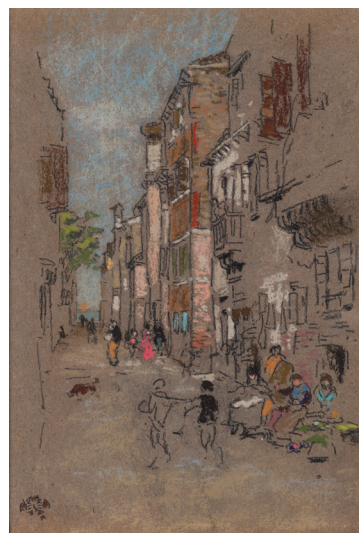
306. “Semantic Differentials”. Bryan Lawson baseia esta noção pela simplificação da teoria dos *constructos* e do desenvolvimento da personalidade através de diversos corolários de *constructos* de George Kelly. LAWSON, B. – *The Language of Space*, p. 232.

Temática física	Varável temática conceitual
Cidades, paisagens urbanas e praças, arruamentos, passagens, passeios, pistas, elementos vegetais.	Infinito, restrito, dinâmica de ocupação (vivido/construído), ritmos/padrões, alterações de escala, situações pontuais, estrutura, cheio/vazio, amplitude/exiguidade, transições, horizonte/ <i>skyline</i> , proximidade/afastamento.
Edifícios ou estruturas elevadas, cúpulas, chaminés, pináculos, estatuária vs. edifícios ou estruturas baixas, novos/históricos.	Verticalidade/horizontalidade, isolamento/agrupamento, distinção/mistura, velho/novo, contraste, oclusão.
Ruas, viadutos, pistas, passeios e escadarias.	Posição, direção, inclinação, atenção, escala, abertura/fecho, alto/baixo, dentro/fora, variedade/complexidade; exceções aos alinhamentos, tensões.
Portões, passagens e portas	Deslocamento, transição, mistério, tensão, barreira, alteração de espaço, dentro/fora, identidade, escala regional, limite, fronteira.
Fachadas	Simples/complexo, função/condução, estrutura, sombras/reentrâncias, alteração de texturas, decoração, proporções.
Vegetação	Natural/artificial, orgânico/ortogonal, obstáculo, escala, densidade, sazonalidade.
Pessoas (figura humana, corpo)	Estático/repouso, com ação localizada/dinâmico, com sentido, com objetos, em grupo/disperso, atividade.
Elementos gráficos, sinalética.	Direção, escala, orientação, sentido, grafismo, contraste, cultura.
Mobiliário Urbano e equipamento técnico	Obstáculo, interface, repetição.
Pavimento	Ritmo, direção, textura.
Veículos e maquinaria	Ordem, repetição, tecnológico, artificial, obstáculo, movimento, deslocação, estrutura, escala, articulação.
Interiores	Fora/dentro, cheio/vazio, denso/arejado, pesado/leve, ornamento, transparência.

Observamos o potencial da temática conceitual como organizadora do estímulo perceptivo, no sentido de encontrar focos de interesse quando essa prática está menos interiorizada. Porém, a partir do momento em que além dessas dimensões o designer se propõe a adicionar outras particularidades relacionadas com a caracterização específica dos objetos ou do ambiente, pressupõe-se que a dimensão perceptiva se altera da espacialidade para a forma e a sua configuração. Neste sentido o esboço progride para o esboço, despertando outros juízos sobre o conjunto observado. Tornando-se parte do carácter operativo, as dimensões apresentadas passam a integrar as emoções suscitadas pelo ambiente.



142. Álvaro Siza, *Rio de Janeiro*, 1982
SOUTO MOURA, E. [et al.] – *Álvaro Siza Esquissos de Viagem*. p. 90.



143. James Abbott McNeill Whistler, *Behind the Arsenal*, 1880
Harvard Art Museums/Fogg Museum

Dois desenhos com características similares. A composição é simétrica, trata-se de uma rua perspectivada com uma relação de escala entre os edifícios e a via proporciona. A fig. 142 enfatiza a dimensão dos edifícios como uma densa parede envolvente. A fig. 143 humaniza a vivência dos espaço através da utilização da cor, a qual recai nas figuras e em alguns pontos estratégicos do ambiente. No primeiro plano, mais próximo da zona baixa do enquadramento o sentido dinâmico da curva da fig. 142 equivale ao movimento das crianças que correm na fig. 143.

No entanto, a amplitude da elaboração de pares conceituais, do espaço à forma, poderá permitir não só uma apropriação das características gerais dos ambientes, mas também, dotar o desenhador de conteúdos para análise e crítica por comparação. Esta dotação concorre para elevar a capacidade discursiva, não só ao nível do desenho como da comunicação verbal sobre o ambiente. Num contexto em que o desenho servirá como suporte à avaliação de hipóteses, uma relação eficiente entre a capacidade de questionar e a identificação das variáveis poderá melhorar o sentido de diálogo inerente à formação do esquisso.

9. O movimento

236

Aunque la acepción más común del movimiento hace referencia a una cuestión física, a una determinada cualidad de la materia, en el arte se ha venido considerando como la manifestación física de un estado anímico en acción, como movimiento de los afectos y voluntades que se expresan a través de las formas plásticas o de acción del cuerpo humano. El movimiento también se ha considerado desde la posibilidad de liberar el orden subjetivo del individuo³⁰⁷.

Quando o tema do desenho é a figura, o movimento associa-se à dinâmica dos corpos e à sua deslocação espacial. Porém, quando o assunto é essencialmente a forma arquitetónica, a noção de movimento desloca-se para a envolvente ambiental: a dinâmica da relação luz-sombra, dos valores cromáticos ou do movimento urbano das pessoas e das máquinas. Ainda assim, toda esta movimentação parecerá reduzida quando comparada com a pulsão interna do desenhador, que constrói o acontecimento activando o corpo e a mente para a reacção aos estímulos, convertendo-os em desenho³⁰⁸. Sobre esta perspectiva, Nathan Goldstein refere que os artistas experientes em lugar de questionar “O que se parece o assunto?” questionam “O que o assunto *realiza*”. Embora relacionada com a representação da figura humana, esta última expressão pode interpretar-se na representação do espaço urbano através da impressão provocada pela dinâmica geral no desenhador. Aqui coloca-se a diferença entre a representação convencional da realidade, procurando a dinâmica observada nas formas, e a tradução mediante a perspectiva concetual e de ação do desenhador sobre a realidade, dando lugar à ideia que nada existe além do óbvio, se não for procurado.

Segundo a conceção de Rudolph Arnheim³⁰⁹, podemos considerar o esquisso como “movimento puro”, não obedecendo a uma lógica de entendimento espacio-temporal. Se

307. CABEZAS, L. – El andamiaje de la representación. In MOLINA, J. (coord.) – *Las lecciones del dibujo*, p. 312.

308. GOLDSTEIN, N. – *The Art of Responsive Drawing*, p. 3.

309. ARNHEIM, R. – *Arte e Percepção Visual*, p. 365.

por um lado existe essa necessidade para se entenderem as transformações, como uma sequência lógica, o facto é que não existem etapas. Nada se completa de forma faseada por contradição de princípio. O desenho acontece através de uma fusão entre a “realização do assunto” de N. Goldstein e o movimento descrito pelo gesto, não como uma sucessão de transformações das formas, que se pode observar no “esboço”, no “contorno” ou no “detalhe”.

Desta forma, este movimento rápido distribuído pelos diversos elementos do desenho representa a ação do desenhador na sua gestualidade, o movimento quer dos objectos presentes na cena, quer dos instrumentos riscadores e das formas no suporte. Se a uns a definição de movimento é relativa ao seu deslocamento físico efectivo no espaço, a outros esta ideia é uma figura metafórica que apela à sensibilidade cinética do desenhador ou do observador.

9.1 O movimento do gesto

All drawings should begin with a sense of excitation about certain energies and patterns beneath the surface of the subject's forms³¹⁰.

The vital, intuitive nature of gesture drawing requires a unity of seeing, feeling, and drawing³¹¹.

Uma das premissas fundamentais ao esquisso é a capacidade do desenhador de manter uma atitude activa. Quando pretende efectuar a tradução da imagem mental que concebeu, ou quando pretende transpor os estímulos que recebeu do ambiente em que se encontra a desenhar, apenas um gesto rápido permite que a imagem mental não se desvaneça ou que o registo mantenha uma constante dinâmica que possibilite uma resolução da totalidade da cena sem cair no detalhe de qualquer forma mais sugestiva.

Não existe desenho sem gesto. O gesto corresponde ao acto do desenho, não existindo portanto um sem o outro. Todavia, designa-se por desenho gestual uma representação cujo registo evidencia o gesticulado do desenhador, necessário para realizar determinada marca ou linha. O resultado caracteriza-se por ser expressão da amplitude de movimentos realizados pelo desenhador, do movimento dos dedos, do pulso à totalidade do corpo, e pela intensidade da pressão exercida no meio riscador. São dois parâmetros importantes para determinar o estado físico e psíquico de quem desenha, fornecendo

310. GOLDSTEIN, N. – *op. cit.*, p. 2.

311. CHING, F. D. K. – *Drawing: a creative process*, p. 50.

um valor subjectivo para a intensidade da manifestação. Desta forma, o desenho gestual é fortemente marcado pela sensibilidade da expressão corporal do autor, que procura seguir a variação dos planos da realidade ou das flexões do seu pensamento. É também um desenho marcado pelo desequilíbrio e pela procura de harmonia, que confronta as principais questões temáticas na sua essência. Pode dizer-se que em última instância o detalhe das formas tem pouca relevância, podendo ser arbitrário dentro da mesma estrutura.

Segundo Nathan Goldstein, o desenho gestual define-se com a percepção da deslocação da atenção às grandes massas, com padrões de movimento, direcções no espaço, variações formais, dimensões e valores, que constituem a base para a estrutura temática que se lhe sobrepõe³¹². Neste sentido, o gesto é generalista, cabendo ao pormenor outro tipo de gesticulados assentes em pressupostos de outra natureza, provavelmente com menos unidade e um sentido filosófico menos estrutural.

Referimos anteriormente que a importância do posicionamento corporal é determinante para poder responder aos impulsos solicitados pelo registo do esquisso, gerando uma postura completa entre o corpo que aguarda em repouso potencial e os gestos quase ininterruptos da realização. A postura é fundamental ao bom efeito da atitude, para que haja uma correspondência efectiva do impulso, em lugar da reflexão sobre o gesto a realizar. Por ser direto e imediato, o desenho gestual é fundamental para capturar as essências da representação, tal como defendem W. Ernstice e M. Peters:

Gesture drawing is a rapid sizing-up of the primary physical and expressive attitudes of an object or a space. Description in the gesture drawing is limited to the subject's Essentials, which are searched out intuitively. Quick by definition, gesture drawing urges the artist into a frame of mind where details are ignored in favor of a subject's basic visual character³¹³.

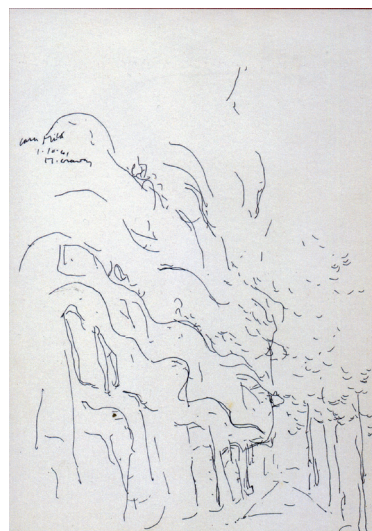
Esta definição estabelece relações próximas com as definições do esquisso já apresentadas. Porém, em lugar de as atitudes estarem localizadas no objecto, deveriam estar no desenhador, que age perante um impulso suscitado pela presença do objeto.

312. "Seeing the harmonies and contrasts of large masses, the patterns of movement suggested by their various directions in space, and their differing shapes, values, and sizes, gives the artist vital facts about the subject's essential visual and emotive nature – what we call its *gesture*". GOLDSTEIN, N. – *op. cit.*, p. 2.

313. ENSTICE, W.; PETERS, M. – *op. cit.* p. 43.



144. Michael Graves, *Roma*, Italia, 1961
AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. IX.



145. Michael Graves, *Casa Milà*, Barcelona, 1961
AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 217.

239



146. Michael Graves, *Superga*, Turin, 1962
AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 119.



147. Michael Graves, *San Pietro*, Vaticano, 1962
AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 51.

Estes desenhos realizados por Michael Graves durante a sua estadia na American Academy em Roma, são exemplificativos de um estudo intenso de adequação do gesto ao ambiente, no que o próprio designa de *Referencial Sketch*. A ordem cronológica não é fator para avaliar as diferenças, apenas relativamente ao grande formato (fig. 144) que foi progressivamente abandonando. O gesto está intrinsecamente relacionado com as suas referências de formação e ambiente cultural: Piranesi, Camille Corot, Chirico, De Kooning, Nicholaides, Le Corbusier e L. Kahn. ("The referential sketch is a metaphorical base that may be used, transformed, or otherwise engaged in a later composition". AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 51.)

Perante a diversidade dos movimentos do desenho gestual não se define quais os mais apropriados para o traçado rápido e elementar, senão os que coadunam esse desígnio com o *modo* da atitude. Se por um lado alguns movimentos correspondem à resposta diretiva da experiência sensorial, traduzindo-se em formas ou linhas determinantes, outros gestos correspondem a ligações entre marcas ou à deriva sobre o suporte. Porém, quando o traçado procura a síntese das aparências, raramente ou nunca o discurso é, simultaneamente, analítico. Isto quer dizer que o desenho gestual possui, por um lado, essa dupla determinante, entre uma reflexão sobre as essências da representação, que

conduz a um registo rápido, abrupto e imediato, com a noção do termo do desenho. Por outro lado, realiza a exploração do espaço entre formas ou objectos que não se detêm somente na noção do todo, evoluindo de núcleo em núcleo até se dar por terminado o registo. No caso da síntese, o espaço entre os objectos é estimado de forma absoluta resultando de uma avaliação prévia. No desenvolvimento analítico considera-se o espaço de forma relativa, por ser desenhado como qualquer outro objecto exigindo, neste caso, o percurso do lápis onde anteriormente existiria um vazio gráfico.

Face a este raciocínio, o desenho gestual deriva de um determinado processo que implica uma preparação do desenho, tendo em conta a amplitude dos gestos e das linhas que se pretende traçar, através da qual a espontaneidade reflexa pode causar variações. Se esta maneira de antecipar corresponde ao percurso descrito para atingir uma determinada ideia, ela também poderá significar um percurso do olhar, ora encenado, ora procurando na vista observada os motivos de interesse e a sua obtenção, delineamento ou circunscrição. S. Simmons³¹⁴ refere que este desenho ajuda a desenvolver a capacidade de coordenação entre o movimento do olho e o movimento da mão. Ao dedicar a sua atenção ao envolvimento geral das formas, o desenhador evita o detalhe superficial que, segundo o autor, corresponde ao movimento natural de varrimento realizado pelo olho.

9.2. O gesto único de Shi Tao

A nossa referência ao tratado sobre a pintura de Shi Tao (1642-1707) figura aqui através da pertinência do conteúdo sobre o gesto e a determinação mental. Na essência, o que figura no pensamento contemporâneo sobre uma filosofia e também política do gesto é o somatório das referências, como esta, que cruzam o tempo. Shi Tao também as sintetizou no seu texto, com a relevância de se tornarem fundamentais para uma estética mais alargada. Todo o desenho/pintura dependeria da singularidade, da unicidade do traço. As relações entre o esquisso e a pintura chinesa estabelecem-se segundo diversos pontos de contacto. Pode enunciar-se a atitude do artista perante a ação do desenho-pintura, o modo como articula o tema e a sua implicação na gestualidade, a utilização de técnicas e materiais procurando a fluidez e questões filosóficas sobre o carácter da obra, nomeadamente a formação da ideia e o termo da representação. O desenho-pintura a que aludimos é mais antigo do que a definição de esquisso surgida na Idade Moderna. O seu valor último ou interesse utilitário é igualmente diferente. No entanto, algo aproxima a pintura de um poema ou um poema pintado com um desenho que, ultrapassando a sua origem utilitária, se assume também como uma forma poética sobre as essências do mundo.

314. SIMMONS III, S.; WINER, M. – *op. cit.*, p. 39.

A relação entre a pintura e a caligrafia chinesas é estreita, bem mais do que se conseguiu na Europa a partir da segunda metade do século XVI, quando se introduziram novos modelos de escrita e o arabesco dominou a decoração da caligrafia. Com efeito, no paradigma oriental a caligrafia é acima de tudo uma questão de estrutura que de ornamento no sentido barroco, no qual à curvatura da linha se associavam atributos estéticos. O desenho dos caracteres chineses atingiu um grau de depuração que funde a síntese pictográfica com a essência estrutural da imagem, com a abstração, conduzindo ao ideograma. O texto no qual Shi Tao manifesta a sua atitude perante a pintura, expressa o sentido filosófico do ser artista, permitindo estabelecer ligações entre as suas proposições e as que fazemos relativamente ao esquisso. Como um ensaio cuja essência é a irreducibilidade do traço único, a única regra. Como afirma Pierre Ryckmans, este conceito constitui simultaneamente o centro orgânico e o fio condutor do sistema. É em torno do conceito de *traço único* que se organiza o primeiro capítulo, mas o que querará dizer? Feito de um só traço? Num só gesto? De forma contínua, sem interrupções, onde cada objeto está ligado a um todo? Vejamos concretamente as palavras de Ryckmans:

L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes; sa fonction est manifeste pour l'esprit, et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore³¹⁵.

Esta ideia expressa a relação do artista como o propósito criativo e a transformação do mundo. Este conceito é o resultado do desejo de ação sobre o equilíbrio natural, propondo que a vontade o transforme através de uma intenção utilitária. Esta ação vem constituir o conjunto de regras, de princípios, através do qual se desarticula um sentido unitário universal, embora o seu uso garanta coesão e unidade ao objeto concebido.

A regra do “Traço Único de Pincel” deve fundar-se no próprio artista e no entendimento que este faz através da sensibilidade à ocorrência dos fenómenos³¹⁶. Uma particularidade do conceito relaciona-se com a capacidade do gesto e da pincelada se constituírem como síntese de um conteúdo complexo, através de uma forma elementar como um segmento de linha, a partir da qual se pode elaborar um universo vasto de combinações. Esta forma representa simultaneamente o todo e a parte, a “Suprema Simplicidade” e a multiplicidade das regras através da sua associação³¹⁷. Esta ênfase na questão técnica da imagem é fundamental para uma hermenêutica de características similares àquela que

315. SHI TAO – «L'Unique Trait de Pinceau». Apud RYCKMANS, P. – Les propos sur la peinture de Shi Tao: Traduction et commentaire, p. 81.

316. Tal ideia tem um seu análogo nas restrições impostas pela experiência sensorial através de um *modo*. O que parece como uma maneira para amplificar a percepção está na realidade a condicioná-la e a contê-la de acordo com as regras do mesmo.

317. Como refere P. Ryckmans: “... correspond en fait à ce paradoxe de la pensée taoïste selon qui c'est précisément le simple, le facile, le concret, l'infiniment petit et l'infiniment humble qui constituent le siège et la source de l'omnipotence du Sage, de la maîtrise universelle des phénomènes, de l'intellection du plus complexe et du plus abstrait.” *Ibidem*, p. 84.

se sorve de um traçado relativo ao esquisso. A escassez de linhas na superfície de um esquisso remete para uma percepção unitária dos fragmentos e o traçado nos seus elementos mínimos remete para uma dimensão mais elevada, considerando o valor de cada unidade gráfica. Com efeito, será precisamente o sentido atribuído à pincelada que permite ao aprendiz e ao mestre partilharem a mesma forma, a qual por força da utilização de regras diferentes, resultará num conteúdo distinto, muitas vezes para formas equivalentes. Daí que ao conhecedor, este traço constitui uma emanção do intelecto sobre a beleza, sobre a medida e a proporção dos espaços e dos objetos. É uma grandeza imensa através da qual se pesa a experiência e cujo controle pertence somente ao homem. Este traço é também o equivalente à construção de uma visão, de uma imagem mental que permite reunir, sem perdas de conteúdo, um universo mais vasto. Shi Tao afirma ser através desta possibilidade que o pincel se dirige à raiz, à essência das coisas. P. Ryckmans argumenta que esta pincelada é essencial para a determinação de um quadro estético relacionando com a possibilidade do ritmo espiritual ser canalizado através da marca. Tal representa a possibilidade de veicular um conteúdo que ultrapassa o domínio da técnica de utilização dos instrumentos. Ao verificar-se a possibilidade do fluxo de representação não ser interrompido, a motivação espiritual mantêm-se mais forte.

Um dos grandes contributos desta filosofia, para fundamentar uma relação de continuidade, sustenta que a percepção (“recetividade” no texto de Shi Tao) deve ser venerada e anteceder o conhecimento. Apenas a percepção que antecede o conhecimento deve ser tida como verdadeira. Neste ponto, o conhecimento estrutura-se no sentido de fazer compreender a percepção, sendo através da natureza, em vez do recurso a imagens doutriniais e históricas, que se alcança a iluminação espiritual³¹⁸. Este conceito veicula a ideia de Shi Tao na qual a obra que referencia os mestres antigos resulta num trabalho fácil e artesanal, ao passo que brotando do interior do artista ela transforma a assimilação dos conceitos antigos. A noção da visualização da ideia, antecedendo o registo, parece ser a forma mais adequada para desenhar sem deixar a mão à sorte do acaso. Nas suas notas ao texto, P. Ryckmans cita a propósito Jeng Ji:

En peinture, il faut d’abord fixer l’idée; si le pinceau commence a travailler avant que l’idée n’ait été fixée, il n’aura nulle guidance intérieure, il n’y aura aucune coordination entre la main et l’esprit, et l’œuvre est condamnée d’avance³¹⁹.

318. Segundo P. Ryckmans, este pensamento resultaria por influência em Shi Tao do budismo da Escola Chan.

319. *Ibidem*, p. 90.

As orientações relativas ao gesto estão presentes pela forma como age o pulso. O pulso inspirado é livre, capaz de descrever movimentos que escapam ao erro. A relação é bastante esclarecedora, o pulso opera sobre a determinação da capacidade de visualizar. Se essa visão é clara, age sem hesitações. Não sendo clara produz-se o erro e a hesitação quebrando a continuidade, a sequência de movimentos circulares referentes ao encadeamento. O movimento do pulso atua com relação ao movimento dos dedos. A apreensão do instrumento de registo condiciona o movimento dos dedos deixando para o pulso o controle sobre o movimento essencialmente curvilíneo. Este ponto assume com Shi Tao não a pertinência de uma boa pega e de uma correta utilização, de um preceito técnico desenvolvido, mas a necessidade deste movimento para alcançar a elementaridade necessária ao traço. Isto é, a motricidade fina e outras pegas facilmente se conciliavam com a procura do detalhe, do supérfluo. Para ele o uso da mão levantada potenciava a ocorrência de metamorfoses abruptas, o aparecimento da singularidade do autor na composição. Apesar de se referir essencialmente ao desenho/pintura com pincel, esta postura é igualmente adequada a outros instrumentos e materiais que se conjugam num modo fluido de registo. De outra forma, quando é necessário produzir fricção para que o material se deposite no suporte, o assento da mão permite aumentar a pressão e simultaneamente o controlo sobre o gesto:

Les virages du pinceau doivent être enlevés d'un mouvement, et l'onctuosité doit naître des mouvements circulaires, tout en ménageant une marge pour l'espace. Les finales du pinceau doivent être tranchées, et les attaques incisives. Il faut être également habile aux formes circulaires ou angulaires, droites et courbes, ascendantes et descendantes ; le pinceau va à gauche, à droite, en relief, en creux, brusque et résolu, il s'interrompt abruptement, il s'allonge en oblique, tantôt comme l'eau, il dévale vers les profondeurs, tantôt il jaillit en hauteur comme la flamme, et tout cela avec naturel et sans forcer le moins du monde³²⁰.

Apesar destas indicações operacionais, o texto aprofunda uma relação entre o pincel e a tinta, no sentido em que o primeiro representa a criatividade e o elemento dinâmico e o segundo a técnica e o elemento estático. Trata-se de uma relação que reporta à capacidade de transformação do espírito e de demonstração da vida nas formas criadas, ou seja, da capacidade de criar vida através da pincelada.

9.3. A contenção do registo e a economia da ação

O desenho esboçado deve observar a parcimónia no traçado ainda que nele se possam notar algumas linhas que não tem um papel marcadamente funcional, instrumental, para entender o conteúdo semântico da imagem. Um dos aspetos importantes do texto de Shi Tao refere que a ação deve ser acompanhada da inação. Isto é, a capacidade para

320. SHI TAO – “L'Unique Trait de Pinceau”. Apud RYCKMANS, P. – *op. cit.*, p. 81.

não fazer é uma faculdade elevada do conhecimento e por tal o registo deve abandonar o supérfluo e as formas acessórias da vulgaridade. Neste caso particular, como refere Ryckmans, esta é uma questão essencialmente cultural e a vulgaridade existe onde a falta de cultura é mais evidente. Ao traço único, as formas que privilegiam a aparência e as particularidades vistosas das formas representam uma afronta moral e espiritual, pouco dignas de um artista com estatuto, caindo na banalidade. Este enquadramento orienta uma das características fundamentais da atitude, do modo gráfico, para a dimensão moral e espiritual. Sobretudo, a afetação dá-se através da expressão gráfica em torno da qual muitas vezes se qualifica o modo. O traçado elementar resulta de uma aprendizagem que valoriza a essência expressiva em lugar de uma essência formal. Tal significa que o traçado simplificado não resulta de uma depuração formal, de uma redução ao número mínimo de traços que permita caracterizar a forma como um exercício de subtração ou simplificação. Esta operação anularia a expressão do traço, desprovendo-o da espiritualidade do autor.

Porém, esta contenção no traçado pode ter outra origem, a qual equaciona o esforço energético dedicado na conceção do esquisso e o seu valor como objeto. A economia da ação é estudada na psicologia, nomeadamente no sentido em que a experiência percetiva do ambiente é influenciada pela gestão energética no desempenho da ação³²¹. As descrições dos *connoisseurs* sobre a experiência do esquisso enfatizam o caráter energético que deles, das suas marcas, é emanado. O fulgor do desenho é exaltado como tratando-se do resultado de uma reação libertadora de energia elevada. Reconhece-se que, apesar de se tratar de desenhos pequenos, a tensão implicada na atenção à realidade visual, à memória e o seu vigoroso registo, requer a concentração de energias elevadas para uma expressão vivaz. Neste sentido, o desenhador fará uma gestão da energia entre a perceção e o registo, na expectativa que o dispendido durante o desenho lhe permita conservar alguma para tarefas relacionadas com a vitalidade. Partindo deste princípio, haverá duas situações que condicionam o esquisso. Melhor dizendo, a disposição energética poderá condicionar a atitude e por conseguinte a perceção.

O modo de uso do recurso energético poderá determinar uma atitude mais forte ou mais fraca tendo em conta a recompensa obtida na produção dos desenhos. Assim, a falta de vontade para o desenho, por exemplo, poderá relacionar-se com a gestão energética em função da simulação e da antecipação do esforço a realizar. O desenho será tanto mais rápido quanto maior for a disponibilidade energética. Embora não comprovado, este facto pode considerar-se premissa válida, atendendo a que disponibilidade energética pode

321. PROFFITT, D. R. – Embodied Perception and the Economy of Action. *Perspectives on Psychological Science Association for Psychological Science*. Vol. 1, n.º 2 (2006).

condicionar positivamente a simulação e o esforço efetivo³²². Os desenhos com menos tonicidade, que se tornam confusos e hesitantes, demonstram vontade mas uma fraca dotação energética do ato. Efetivamente, alguns desenhadores referem como argumento a falta de confiança para realizar algo tão determinado, imediato, a requerer uma capacidade de decisão e aceitação elevada.

Por outro lado, para o desenhador o conjunto da ação deve corresponder a uma orgânica funcional. Se há energia implicada no acto e se o desenho é rápido e, por natureza de carácter, não muito compensatório, a melhor maneira para equilibrar a velocidade com a gestão de energia é através da quantidade de informação presente na linha. A perspectiva de compensação de um esquisso é bastante baixa quando comparada com outro *modo*. O valor da concentração energética não tem uma rentabilidade assegurada quando o desenhador ou outro se relaciona com a imagem produzida. Portanto, de forma contraditória é-se conduzido a investir em algo cujo valor é essencialmente pessoal e não social. Assim, o carácter depurado da linha permite gerir o esforço e ao mesmo tempo relativizar o ato compensatório.

10. O gesto que desenha a linha: única, fragmentada, estilizada

A noção de Shi-tao sobre o gesto único pode bem ser indiciadora da ideia de marca única ou traço único. Relembrando os indícios históricos sobre o carácter fragmentário da linha do esquisso, a marca única figura-se como o contrário. Aparentemente, a definição do desenho realiza-se por uma linha que não possui quebras como se tratasse de uma impressão de um bloco que, de um golpe, transpõe a tinta para o papel. Maynard refere, a partir de Philip Rawson, uma dualidade entre o tipo de algumas linhas produzidas no ocidente e no oriente. Sobre as primeiras observa o encurtamento progressivo de linhas que são constantemente “revistas, modificadas, apagadas ou redesenhadas³²³”. Sobre a segunda, nota que aparentam ser bastante longas e simultaneamente uma marca única. As razões apresentadas e que justificam este efeito refletem questões culturais em torno da produção e leitura da imagem; a variação do formato do suporte; questões motoras relacionadas como a instrumentação dos materiais e a maior o menor liberdade entre o pincel e a pena.

Pressupondo que a generalidade desta caracterização está correta, a mesma atitude rapidamente deriva em desenhos cuja aparência é divergente. Se o carácter fragmentar da linha ocidental é estimulador do princípio de forma fechada (proporcionando ao observador uma experiência evocativa e simultaneamente aberta), pelo contrário a linha

322. Segundo Decety e Grèzes “Kinesthetic imagery (imagine), motor preparation (anticipate), and action execution (reach) draw on the same neural mechanisms and cognitive processes as motor simulation” DECETY, J.; GRÈZES, J. – The power of simulation: imagining one’s own and other’s behavior. *Brain Research*. n.º1079 (2006), p. 4–14.

323. MAYNARD, P. – *Drawing Distinctions*, p.145

contínua e única dirige o observador, conduzindo-o no sentido da determinação material e no encerramento da forma. Se no primeiro a experiência da unidade está na percepção do efeito, no segundo encontra-se no percurso de circunscrição progressivo e na atribuição de valor de mancha à espessura da linha. De facto, a linha fragmentada composta por diversos elementos revela-se múltipla e com possibilidades interpretativas mais ambíguas. A linha contínua, única, conduz os fluxos pelo desenho de maneira mais uniforme, com contrastes mais acentuados, e possibilitando uma rápida passagem à mancha. Trata-se de uma marca mais próxima da mancha do que de uma aparência linear, propensão que orienta o desenhador para a disposição das generalidades. Pela sua espessura tende a contrariar a ideia de contorno, sendo possível desenhar quer o limite da forma quer informações lumínicas que contenha.



148. César O. Figueiredo, *Coimbra*, 2012
<http://urbansketchers-portugal-beiras.blogspot.pt/>



149. James Hobbs, *Upstream London*, 2014
<http://www.james-hobbs.blogspot.co.uk/>

Os desenhos de C. Figueiredo (fig. 148) e J. Hobbs (fig. 149) ilustram, logo num primeiro relance, o sentido de continuidade. A linha não parece ser interrompida ou isolar-se no suporte. A percepção do conjunto é unitária. No caso de C. Figueiredo, apesar do tratamento formal relacionado com a perspetiva e o efeito de profundidade, através da redução ou rarefação das formas, a continuidade da linha e a pouca variação da sua espessura tornam o desenho bastante bidimensional, aparentando pertencer a uma camada superficial. A espessura da pincelada parece facilitar a produção de algumas formas pelo carácter geral. A sua irregularidade confere um sentido dinâmico à textura. Ainda assim, através da pontualidade e da clareza na disposição dos elementos, da continuidade do olhar em articulação com a linha de céu, é possível ter uma sensação de proximidade e afastamento. No desenho de J. Hobbs, o tratamento da forma com pouco detalhe, no plano mais próximo, permite o fecho de áreas que se afirmam mais perto do observador. Por contraste, na profundidade, a textura geral dos edifícios é representada com regularidade encontrando-se as linhas muito próximas umas das outras. Estabelecem uma relação típica para a percepção da profundidade.

Por seu lado, Cynthia Dantzie³²⁴ refere que certas linhas não necessitam ser desenhadas para serem vistas. De acordo com o princípio da “forma fechada”, proposto pela teoria da Gestalt, o olho estabelece uma ligação sequencial entre diversas marcas no suporte, formando a noção de trajeto como memória do percurso realizado. Parecerá óbvio dizer que a fixação deste percurso depende do interesse dessa teia de ligações e não requer um planeamento prévio, apenas uma predisposição. As características atribuídas ao olho manifestam o seu desejo para a compleição, a simplicidade e o trajeto mais direto. Mais do que o olho, um sentido de visão que opera através da memória.

De facto, já referimos o carácter pictórico destas linhas que permitem uma menor tensão com a definição dos objetos e da natureza a partir da ideia que eles não possuem contornos. As interrupções da linha assumem também a tradução da luz, permitindo na sua gradação uma modelação dos brilhos e reflexos e, também, conferir carácter atmosférico à profundidade. A ideia de linhas desenhadas pelo olho remete, ainda, para duas circunstâncias distintas. A primeira é que este tipo de linha não existe no papel, portanto o espaço que existe entre duas marcas é simultaneamente o mais direto, ou corre o risco de se tornar numa divagação por se tratar de um contorno subjetivo. A segunda é que se trata de um desenho que, apesar da naturalidade da aplicação do princípio da Gestalt, exige uma aprendizagem e um comprometimento do observador para a sua conclusão. Porém, E. Gombrich, acrescenta a esta relação de ilusão duas condições para que ocorra o desenho no pensamento. A necessidade de um motivo familiar e a existência de um fundo vazio o qual pode avançar ou recuar³²⁵ (fig. 150).



150. Frank Ching, *Overlap*, 2014
<http://www.frankching.com/>



151. Francesco Guardi, *Ponte dei Sospiri*, s.d.
 Museo Horne

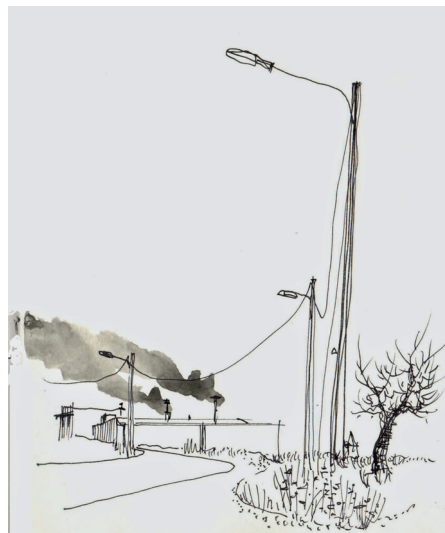
324. DANTZIC, C. M. – *How to draw ...*, p. 55.

325. GOMBRICH, E. H. – *L'Art et L'Illusion*, p. 175.

E. Gombrich fez referência³²⁶ a este desenho de Francesco Guardi (fig. 151) enfatizando as marcas referentes ao gondoleiro, na sua elementaridade e capacidade de comunicação. Aqui interessa olhar para o contexto e compreender como é facultada a sua formação por um conjunto de marcas muito curtas, como pouca conexão entre si. O desenho mostra o contexto urbano do canal percorrido pelas gôndolas, através de elementos na proximidade e no plano mais afastado. No percurso da distância as marcas sofrem uma gradação, tornando-se raras; no entanto, os ritmos são mantidos acentuando a diferença entre o edificado e o natural. Será relevante mencionar que a percepção da imagem não procura alcançar mais detalhe ou informação do que a presente. Após a hierarquização dos elementos no ambiente, o observador consegue obter uma localização explícita e apreciar de forma fugaz um episódio de atenção dedicado à vivência urbana. E. Gombrich efetuou ainda uma análise mais extensa sobre os aspetos da economia da visão, apontando um conjunto de características para este tipo de atitude: a seletividade da atenção, a perda de definição, a marca como testemunho, a expectativa sobre a imagem, a acentuação do conteúdo pela marca presente e a percepção global do desenho³²⁷.



152. Katsushika Hokusai
Ryaku-ga haya oshie “Lições de Desenho Rápido”, 1812
NETTETSU, T.; HOKUSAI, K. - *Ryaku-ga haya oshie*.



153. Pedro Cabral, *As Chaminés*, 2014
<http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/>

A terceira linha não é uma variação das anteriores porque como resultado de expressão própria, o gesto do desenhador é em si o seu estilo (fig. 152, 153). A linha estilizada revela-se através da sofisticação do seu autor. O processo de estilização mostra coerentemente os pontos pelos quais o desenhador julga que a linha deve fletir. Trata-se

326. GOMBRICH, E. H. – *The Sense of Order*; p. 107.

327. *Ibidem*, p. 95-116.

de uma linha abstraída do detalhe daquilo que representa e possui uma tensão elevada nos pontos que servem a sua modelação. Com configurações retilíneas ou curvas representa o caminho mais curto entre dois pontos e a tensão da linha caracteriza-se pela sua regularidade, a qual esconde hesitações e inseguranças do desenhador. A produção desta marca implica um carácter decidido e confiante do desenhador, o qual advém de uma prática experiente conciliado com um interesse geral pela forma representada. Deanna Petherbridge³²⁸ refere que estas linhas possuem um carácter redutivo e dependem do sentido de refinamento, simplificação, abstração e omissão. A ilustração que esta autora apresenta mostra a evolução dos contornos realizados por Picasso, estabelecendo uma genealogia com o trabalho de Jean-Dominique Ingres, John Flaxman, os primitivos italianos e as representações nos vasos clássicos. As linhas procuram a construção de uma imagem na qual se possam identificar traços fisiognomónicos, realizando-se pela informação mínima capaz de identificar o indivíduo presente. A linha é submetida aos processos descritos, os quais se observam com clareza na presença de desenhos sequenciais ou quando agrupados e comparados. Mencionando que algumas das características se devem a uma familiaridade crescente do modelo com o desenhador, será tanto mais importante relevar as questões cognitivas implicadas no processo, nomeadamente a aquisição prévia de informação sobre o representado, permitindo focar o interesse da representação noutro tipo de aspetos. Este processo de redução pode ser também designado por estilização da linha. Durante o processo de estilização de uma forma, são reduzidas as características da sua morfologia a um carácter geométrico e tipificado, eliminando particularidades aleatórias. Trata-se de um processo que implica disponibilidade temporal, entre efetuar uma avaliação sobre o observado e valorizar aspetos gráficos da representação.

11. O esquisso tonal

Um dos aspetos mais relevantes sobre o esquisso tonal prende-se com o facto de a área do tom, a mancha, necessitar de apresentar algumas características para que se mantenha dentro da tipologia do modo. Isto é, a mancha deve ser realizada de forma expedita e com a diligência necessária, de forma a que as suas configurações possam surtir evocativas. Referenciou-se anteriormente o trabalho de Alexander Cozens [cap. I, 3.1.] e a dimensão heurística inerente ao seu processo. Esse poder sugestivo implica uma

328. PETHERBRIDGE, D. – *The primacy of drawing*, p. 95.

dimensão temporal e, claramente, o desconhecimento sobre uma determinada evolução da imagem e das próprias manchas. Apesar do seu carácter aleatório, A. Cozens referiu a importância de formular uma imagem mental antes de lançar as primeiras pinceladas. Este processo concilia o valor material da mancha produzida por uma pincelada de tensão variável e, também, com um material com uma determinada duração no instrumento. A tinta tende a esgotar-se no papel secando a ponta do pincel; nessa duração a variação da mancha, dada a inconstância, é grande. Portanto, pode determinar-se que existe esquisso de mancha ou que se produz um esquisso com mancha, quando o instrumento utilizado produz uma área significativa perdendo o seu entendimento como linha. Também, quando a área de ocupação corresponde à representação da massa ou ainda a informação relativa à sombra. Distingue-se assim, a pincelada que procura representar com um fluxo inconstante limites e texturas da forma, para uma pincelada cujas características, em parte, contrapõem essa linearidade. A mancha torna-se eficiente na definição de superfícies e de efeitos atmosféricos e, se estendermos do monocromático à possibilidade das tonalidades cromáticas, a dimensão semântica do lugar é vivamente enfatizada. Apesar de termos referido a pincelada, pode enquadrar-se qualquer instrumento ou material para produzir manchas: carvão, pastel, grafite, etc.

Com efeito, a organização da mancha para o esquisso exige uma operação de simplificação tonal. Isto é, o desenhador deve reduzir ao máximo a quantidade de tons com os quais pretende a tradução do observado. Além do branco do papel e da intensidade máxima da grafite ou outro, para as sombras mais profundas, quem desenha opta por mais um ou dois tons representativos da média dos valores. Harry Borgman menciona esta simplificação como uma técnica que pode ser treinada mesmo sem desenho, apenas mentalmente³²⁹.

329. BORGMAN, H. – *Pen and Pencil Drawing Techniques*, p. 48-49.



154. Harry Borgman, *Simplifying tones 1*
BORGMAN, H. – *Pen and Pencil Drawing Techniques*, p. 48-49.



155. Harry Borgman, *Simplifying tones 2*
BORGMAN, H. – *Pen and Pencil Drawing Techniques*, p. 48-49.

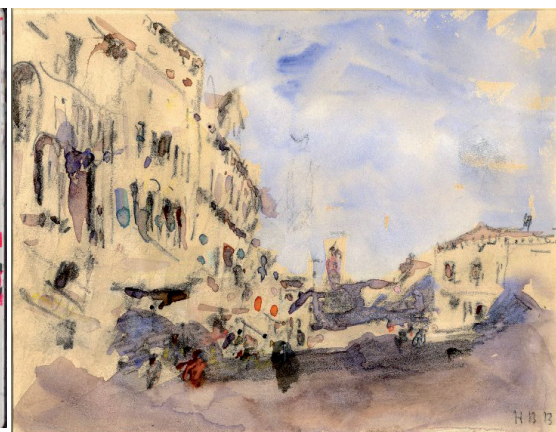
251

As Figuras 154 e 155 são registos associados ao treino do desenho a partir de fotografias. Desenhar tons monocromáticos a partir de fotografias torna-se mais fácil tendo em conta que os mesmos se encontram em plano. A figura do lado esquerdo é realizada com aguada ou marcadores, a do lado direito com uma mina de grafite. Tendo em conta as considerações prévias, poder-se-ia concluir que a importância de se realizar um esboço tonal deve-se ao facto do tema principal ser precisamente a distribuição dos tons no espaço. Num e noutro caso, os objetos parecem ter pouca importância, ajustando-se os tons às massas e à sua disposição no espaço. Na figura 154, os três tons são distribuídos na profundidade, sendo o mais escuro mais próximo do desenhador/observador e a tonalidade mais clara para objetos na profundidade, claramente influenciado pelo efeito atmosférico, perdendo contraste. Na figura 155 o efeito da profundidade também é notado, no entanto há uma distribuição entre o topo e o baixo da imagem correspondendo, no original à degradação da luz e ao valor, mais escuro, dos objetos em baixo.

A observação das sombras desempenha um papel fundamental na redução da informação. Por exemplo, o contraste acentuado provocado por uma intensidade lumínica forte dificulta a capacidade para observar com detalhe as formas, por estas se encontrarem com uma tonalidade muito próxima entre si. Neste sentido, as figuras podem ser agrupadas considerando o desenho da sombra como forma geral. Porém, se quando estão próximas do desenhador as formas são distintas, quando estão afastadas tendem a possuir recortes menos perceptíveis. Na distância, a sombra pode ser confundida com um objeto, passando a representar uma forma.



156. João Catarino, *Feira da Ladra*, 2015
<http://urbansketchers-portugal.blogspot.pt/>



157. Hercules Brabazon Brabazon,
Venice, street scene, s.d
British Museum

As manchas opõem-se às tentativas do contorno e nesse sentido tornam-se mais informativas quando as superfícies são bem distintas (fig. 156). Esta diferenciação pode referir-se à amplitude da superfície, à variação da sua textura, ao seu valor cromático, reflexão ou variação da incidência da luz. Este sentido de área é contrário ao de direção enfatizado pela unidimensionalidade da linha³³⁰. A fraca tensão de direção, a par de uma linha perimétrica pouco descritiva, promove a dificuldade em repousar o olho sobre uma forma estável, aumentando a aleatoriedade da sua interpretação e o seu potencial heurístico (fig. 157). O processo de realização da mancha (conforme descrito) parece ajustado à realização de esboços, isto é, quando o sentido do desenho se encontra em aberto. Por tal, a mancha pode ser combinada com a linha, em desenhos que tanto as sobrepõem como complementam. Primeiro a linha, depois a mancha ou o contrário, as duas passagens conferem dimensões diferentes ao desenho, alterando o ritmo da leitura, através de uma conjuntura cognitiva bastante distinta.

12. A variação dos meios: materiais e instrumentos

A questão que se levanta perante a relação dos materiais com a formação da atitude e o traçado do esquisso é se existe alguma interferência das propriedades físicas e plásticas do material na formação do conceito, se estas interferem na formação da atitude e, finalmente se intervêm nas qualidades do registo? As definições do esquisso, quando realizadas com sentido pedagógico, referem o tipo de material mais aconselhado. A génese do vocábulo “esquisso” aponta para uma propriedade do estado líquido de certas substâncias na possibilidade de formação do esguicho, a pena ou o pincel, e para a utilização de um bastão de carvão, giz ou similar. Desta forma, a capacidade do material para acompanhar o fluxo da ideia é questionada, na perspectiva da disponibilidade dos materiais disponíveis em cada uma das épocas. Ou seja, as condições em que decorre o regime gráfico podem ter influência na adaptação, em tempo real, da atitude, produzindo alguns ajustamentos.

Perante um *modo* e um regime gráfico com tantas peculiaridades, é importante notar que a escolha do material e do instrumento que auxilia a sua aplicação deve estar sujeita a uma determinação prévia. Concorrendo com a noção de Shi Tao, a situação ideal é modelar a atitude com o conhecimento do conjunto de registo. A razão prende-se, também, com o facto de a escolha posterior exigir tempo a custo do vigor expressivo. Por

330. Patrick Maynard estabelece esta linha de pensamento através da do ponto como mancha, e a sua evolução dimensional. Maynard dá continuidade ao pensamento de David Rawson sobre a deslocação do ponto na superfície. MAYNARD, P. – *op. cit.*, p. 144. Cf. RAWSON, P. – *Drawing*, p. 15.

outro lado, a escolha antecipada do instrumento permite, na fase de formação da atitude, a inclusão de considerações relativas a experiências prévias mais ou menos positivas. Qualquer alteração que se venha a realizar no espaço de tempo entre o início do processo e a sua conclusão perturba o resultado final. Se este ruído for do interesse do desenhador, o material e o instrumento que auxilia a sua aplicação devem estar preparados ou devem ser utilizados numa continuidade, relativamente a desenhos realizados anteriormente. Por esta razão, o desenhador experiente mantém próximos os instrumentos e os materiais que estima, facto que é exemplificativo da complexidade emotiva que envolve a escolha. A prática dedicada a um conjunto específico permite obter um patamar de estabilidade para que a vertente criativa possa destacar-se e revelar qualidade na diversidade de marcas gráficas.

CAPÍTULO VII

Entre a observação e a imaginação

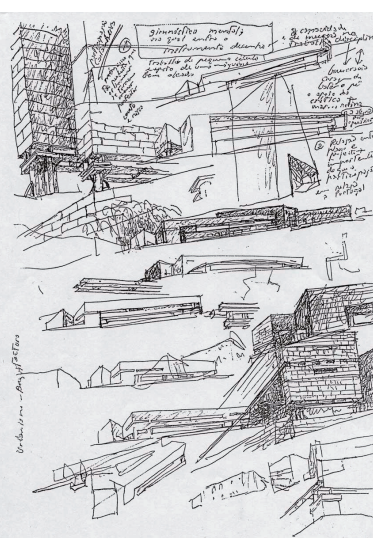
1. Entre a percepção e a imaginação

255

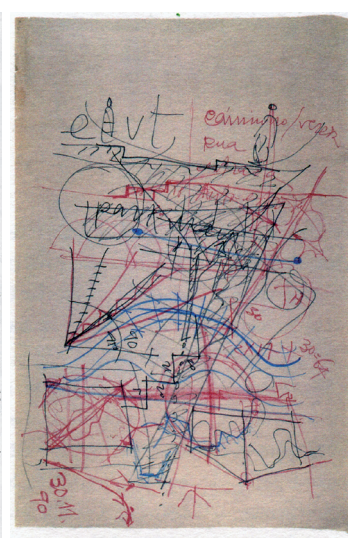
No decurso deste trabalho, temos vindo a configurar uma atitude para o *modo* de esquisso, a qual possui a capacidade para se adaptar às condições percetivas e cognitivas do desenhador e, não sem reservas, ao momento do traçado do desenho. No artigo que publicámos, intitulado “Esquisso: entre a Observação e a Imaginação³³¹”, defendemos que a atitude se mantém unitária em três circunstâncias distintas, designadas por “Esquisso da imaginação da observação” (fig. 158), “Esquisso de observação da imaginação” (fig. 159) e “Esquisso da imaginação” (fig. 160). Embora parecendo apenas um jogo de palavras, as imagens resultantes são distintas. Com efeito, pretendeu-se reduzir a distância entre observação e imaginação, não só através da abrangência do conceito de esquisso como através dos recursos utilizados para expressar cada, diremos, modalidade da atitude.



158. Percurso no lugar.
Realizado p/ estudante Andreia B. Martins (EAUM), 2009



159. Álvaro Siza, C.G.A.C., 2002
SMITH, K. S. – *Architect's Drawings...*, p. 254.



160. Fernando Távora, *Pensando*, 1991
CARNEIRO, A. – *Desenho Projecto de Desenho*, p. 45.

331. DUARTE, M. B. – Esquisso: entre a Observação e a Imaginação. *Encontros Estúdio UM*. Guimarães: n.º 2 (2012), p. 13-18.

Partindo da ideia de que o gesto do traçado tem como referência uma imagem, procurou caracterizar-se essa imagem a partir da dualidade entre perceptual (fig. 158, 159) e conceitual (fig. 160). Assim, do “Esquismo da imaginação da observação” resultaria uma imagem formulada durante e após a observação de um qualquer ambiente, procurando uma correspondência mimética entre o desenho no suporte e a vista da realidade. Do “Esquismo de observação da imaginação”, propôs-se a visualização da imaginação quando se pretende que o desenho materialize as imagens decorrentes de um processo de imaginação não fantasista, assente na estrutura do meio vivencial. Estas modalidades seriam suportadas por dois tipos de produção de imagens internas: decalque visual e imagem gerada internamente³³². A primeira encontra-se relacionada com a experiência sensorial e perceptual, a segunda com a experiência perceptual e conceitual. Por fim, o “Esquismo da imaginação” tem a expressão do processo de registo de uma invenção fantasista ou assente em conceitos. Esta última, distanciando-se da experiência perceptual, não deixa de estabelecer uma relação entre a vertente sensível e o domínio dos conceitos. Isto quer dizer que os dados provenientes dos estímulos visuais estão processados e não sob a forma da imagem do ambiente. Com efeito, esta última dificilmente se poderá considerar uma imagem, mas uma sucessão de processos mentais que conduzem o gesto com apoio no progresso do traçado.

Quer o conjunto das imagens observadas seja apreendido e se transforme em imagens mentais, quer as imagens mentais se organizem num estímulo conceitual e se traduzam numa outra realidade, visualmente mais sensível, muita informação manter-se-á presente entre os diversos paradigmas. Se a essência e a elementaridade forem a chave para compreender o processo, a informação é sempre a mesma, adquirindo diferentes configurações em função do modo como é solicitada. Quando em Cornoldi [et al.] se refere que o decalque visual não é uma imagem gerada por processos conceituais, concordamos que o processo sensorial primário possa ser, quando solicitado, autónomo da cognição avançada como referimos no cap. V. Porém, como meio de expressão, o desenho coloca inevitavelmente o domínio conceitual no momento da representação.

2. O gesto na expressão do pensamento visual

Nas funções da linguagem o gesto é observado como acessório ao discurso verbal. Em alguns casos é o próprio discurso, através de um sistema altamente convencionado.

332. “A visual trace is the result of perceptual processes, often largely affected by primitive sensory analysis. On the contrary, a generated image is the result of conceptual processes, retrieving and organizing long-term information into an image buffer.” CORNOLDI, C. [et al.] – Memory and Imagery: a Visual Trace is not a Mental Image. In CONWAY, M. [et al.] (eds.) – *Theories of Memory*, p. 95.

No entanto, quando se trata da produção de um discurso visual, nomeadamente através do desenho, o gesto é determinante para o registo das marcas. O gesto acompanha o registo fonético, o ritmo do pensamento que origina o som. Paralelamente, um gesto com outras características produz a imagem relativa a uma comunicação não-verbal. Se é possível reconhecer uma sensibilidade caligráfica, também é possível observar que, no desenho, o gesto é sensível à atitude do desenhador, marcando a deslocação, a velocidade, a aceleração, a cadência, a intensidade e a variação. David McNeill defende uma unificação entre a linguagem e o gesto. Para este autor a linguagem assenta numa dialética imagem (visual e visuo-espacial)-linguagem:

In this dialectic gestures provide the imagery, and the dialectic itself fuels speech and thought. Gesture is an integral component of language in this conception, not merely an accompaniment or ornament. Such gestures are synchronous and co-expressive with speech, not redundant, and not signs, salutes, or emblems³³³.

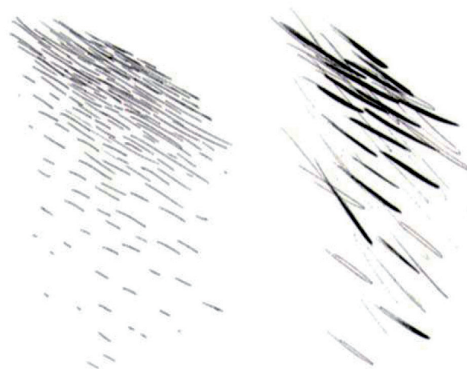
257

Ao considerar-se a organização mental das imagens como um ato de produção de discurso visual, pode observar-se esta dialética relativa ao gesto no desenho e a uma linguagem visual. Ainda que esta última difira, em termos semióticos, da linguagem verbal, não difere tanto em relação ao gesto. Se o signo linguístico é convencionalizado, linear, combinatório e analítico, o signo visual procura a síntese, é relativamente livre de convenções, é combinatório em maior grau e é bidimensional por determinação do suporte. O gesto partilha a síntese, a espacialidade, a falta de convenção, o sentido global da visão e o carácter instantâneo. É ainda capaz de sincronizar espacialmente a representação física com a mental. McNeill refere ainda que a instabilidade entre o gesto e o sistema linguístico está na base da produção criativa. Apesar de ser uma relação mais estável, entre o gesto e a visão introduzem-se conceitos de base linguística para promover esta dinâmica. Através da estilística do discurso, nomeadamente pelo recurso à metáfora, é possível contribuir para este desequilíbrio de tensões nomeadamente pela capacidade de criativamente expandir a produção de imagens. Segundo o autor, esta propriedade do gesto permite ainda ultrapassar o carácter puramente descritivo, entrando num tipo de significados mais abstratos (fig. 161, 162).

333. McNEILL, D. – *Gesture and Thought*. 2005. [em linha]. [consult. abr. 2013]. Disponível em [www: <url: http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/gesture.thought.fundamentals.pdf>](http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/gesture.thought.fundamentals.pdf)



161. Trisha Brown,
It's a draw dance/drawing series, 2002-2008
<http://sikkemajenkinsco.com/>



162. Zaha Hadid,
Estudos para o concurso Museu de Artes Islâmicas, Doha, 1997
El Croquis. Madrid: n.105 (2004), p. 44

Esta ideia remete para a substanciação que o gesto pode trazer ao traçado, proposta por Rudolph Arnheim da seguinte forma:

Los ademanes actúan la sequencia de una discusión como si tratara de una pelea, mostrando el peso de las alternativas, los sucessivos esfuerzos, el ataque sutil, el aplastante impacto de una réplica victoriosa. Este espontáneo uso de la metáfora demuestra no sólo que los seres advierten naturalmente la semejanza estructural que vincula los objetos y los acontecimientos físicos com los no físicos. Se debe ir todavía más lejos y afirmar que las características de la forma y el movimiento están presentes en los actos mismos de pensamiento que describen los ademanes y que son, de hecho, el medio en el que el pensamiento tiene lugar³³⁴.

Desta forma, a linha, de traçado ou caligráfica, como reflexo do gesto do pensamento figura-se anterior às considerações futuras sobre a imagem. Parece haver uma necessidade do gesto como forma de tornar visual o pensamento – como *output* do estímulo visual, comparado à capacidade vocal como *output* do estímulo auditivo; de tornar visível um universo de informações pertencentes aos vários domínios sensoriais extra visão. Tornando tangível a ideia como processo de autoconhecimento. Tal facto parece apontar para o potencial deste tipo de registo, quando se realizam exercícios de desenho nos quais se propõe a representação de outros estímulos. Por exemplo, utilizar a linha para representar um som com determinadas características, ou para descrever a experiência de circulação num determinado lugar. Estas são experiências relacionadas com a utilização de estímulos auditivos ou do sistema vestibular.

Assim, no plano da espacialidade e apesar das diferenças entre o gesticulado livre e o que é relativo ao desenho, a capacidade de adaptação do sistema é notável. Enquanto

334. ARNHEIM, R. – *El Pensamento Visual*, p. 129. Com a publicação deste livro R. Arnheim foi o precursor do conceito de Pensamento Visual.

o gesticulado livre se dá na máxima amplitude espacial, no desenho ele parece restrito às dimensões do papel. No entanto, a possibilidade de aumentar ou diminuir a pressão do instrumento riscador sobre o papel, abre a possibilidade para a emulação da terceira dimensão, convertendo a profundidade em pressão. A adaptação estende-se à disposição horizontal ou vertical do suporte, como também às diversas posições do desenhador. Com efeito, desenhar no suporte bidimensional implica uma ação partilhada entre aquilo que o gesto concebe e aquilo que a visão, interagindo, indica ao gesto para assumir. Esta situação é semelhante à que ocorre no traçado da perspectiva, no qual um movimento de profundidade é transposto numa deslocação lateral com determinado angulo.

3. O esquisso e a função diagramática

259

A dualidade entre imagem concetual e imagem percetual³³⁵ possibilita que o desenhador utilize dois tipos de fontes de maneira aparentemente distinta. Sobre as imagens percetuais provenientes, maioritariamente, da sensibilidade ao estímulo luminoso, pensa-se poderem ser utilizadas como se tratassem de informação pura, em bruto, que não sofre transformação por inferência das sensações da retina, da mente ou neuronais³³⁶. No entanto, quando se fala em estímulo visual, associam-se imediatamente imagens, não se ponderando a possibilidade do estímulo se materializar noutras formas. Isto é, a ocorrência de fenómenos de persistência da imagem gera a noção que interiormente existe uma vida que se assemelha à experiência visual do ambiente. Considerando que o interior humano constitui um ambiente distinto do seu exterior, podemos ponderar que o estímulo terá uma tradução de maneira a tornar-se operativo nos vários domínios da atividade humana, física e mental.

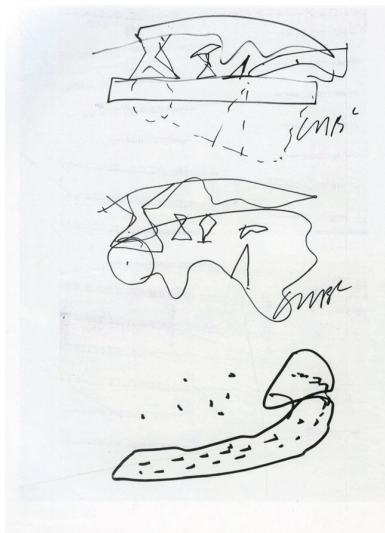
Por essa razão, os desenhos concetuais remetem quer para configurações estereotipadas da realidade, como para imagens com elevado grau de abstração, cuja relação com a realidade não tem paralelo com o que se vê. Dentro deste último conjunto, os diagramas são desenhos que organizam e relacionam conceitos através de um processo de enumeração, relação e hierarquização (fig. 163). Desta forma, um desenho que apresente estas propriedades partilha-as com o esquisso, não sendo necessariamente um. A razão prende-se com o facto de as imagens-conceito possuírem um papel importante

335. “Todos estos esquemas gráficos se basan en una serie de rasgos que evocan sin mayor dificultad a la imagen perceptual más característica del objeto representado. Suele ser habitual denominar a estos dibujos como *dibujos conceptuales*; indicando con ello que el dibujante dibuja más bien aquello que «conoce o sabe» que aquello que «ve». Pienso que es más correcto definirlos como *imágenes mínimas*, pues lo fundamental de estos dibujos (...) és que permitan lá distinción y la clasificación de los objetos representados.” MONTES, C. – Descripción y Construcción del Universo. In MOLINA, J. (coord.) – *Las Lecciones del Dibujo*, p. 491.

336. Seguindo a plausibilidade da percepção direta como a coloca GIBSON, J. J. – *The Ecological Approach to Visual Perception*, p. 147.

na organização da percepção. Se elas se organizam por categorias, tendem a tornar-se transversais para os diversos domínios de atividade. Portanto, quando se procura compreender os estímulos, as operações realizadas são registadas no desenho: enumerar, relacionar e hierarquizar são claramente atributos do esquisso, sendo modelados na sua medida. Por exemplo, o que se enumera é o conjunto de entidades que se vêm posteriormente a relacionar entre si. Correspondem a generalidades conceituais, detetadas no ambiente que, quando agrupadas em tipologias, agilizam a representação.

260



163. Coop Himmelb(l)au, *BMW welt*, 2006
BAHAMÓN, A. – *Sketch – Plan – Build*, p. 126.



164. Edouard Vuillard, *The Square*, 1910.
National Gallery of Art

Como entidades consideram-se espacialmente as variantes da percepção topológica, em torno da qual se organizam conceitos de objetos como, por exemplo, a relação entre aberturas e espaços de passagem ou janelas, relações de proximidade e distância, oclusão e inclusão. Enumerar passa pelas questões que o desenhador coloca a si próprio, em função da qualidade dos estímulos sensoriais. Assim, as imagens resultantes não são a ilustração mas sim o próprio pensamento. Se este estiver implicado no desenho de observação, espelha as suas funções. Apesar de o diagrama desenhado ser um processo para resolver questões através da sua materialização, as quais podem não replicar os mesmos movimentos operados mentalmente, tal não invalida que os processos físicos não possam ser assimilados e nessa dinâmica organizar o processo mental. Este movimento do desenho para a mente constitui um dos pontos fundamentais na experiência da relação com um meio, através do qual se permite um quadro específico de práticas. *Pensar através do desenho*, expressão de uso comum, refere não só o processo re-interpretativo ou emergente mas também a organização dos processos mentais que geram as imagens. Dedicando atenção à figura 164, retemos a sensação que existe uma organização

geométrica das formas, sobre a qual se sobrepõe os ritmos das texturas que desviam da percepção estrutural que E. Vuillard realiza do lugar.

3.1. O traçado do olhar

Sobre a utilização de diagramas (*diagram*) no processo arquitetónico, Ellen Y.-L. Do e Mark D Gross realizam a distinção entre esse uso e outros tipos de desenho, nomeadamente o esquisso (*freehand sketch*):

We mean by an architectural diagram a drawing that uses geometric elements to abstractly represent phenomena such as sound, light, heat, wind, and rain; building components such as walls, windows, doors and furniture; and characteristics of human perception and behavior such as sight lines, privacy and movement, as well as territorial boundaries of space or rooms.” (...) “A sketch, in contrast, is about spatial form. It is executed with a finer resolution that indicates attributes of shape. (...) A perspective sketch provides three-dimensional information about a scene, specifying the shape of physical elements and visual appearance from some location. Although a sketch falls short of precisely determining positions, dimensions, and shapes, it often provides more detailed information than a diagram³³⁷.

261

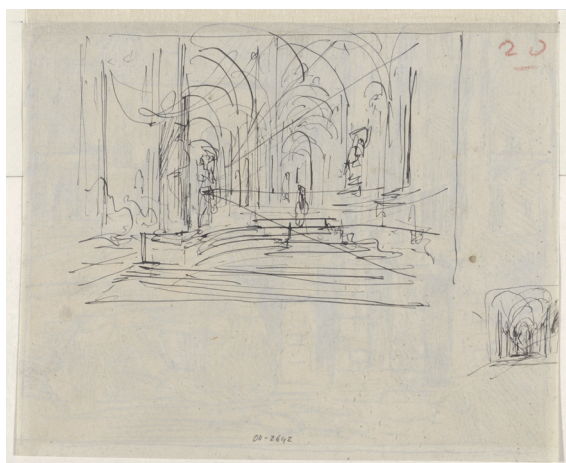
A validade desta distinção reside no facto de se considerar o diagrama, do ponto de vista operativo, com maior potencial de fluidez para a representação de fenómenos do ambiente do que o esquisso. Porém, será redutor não considerar a possibilidade de articular um determinado tipo de registo com outro onde, claramente, ao valor formal espacial se assomaria a dinâmica dos fenómenos ambientais. Assim, considerando que, em termos de prática, possuem alcances diferentes, eles são distintos. O primeiro relaciona-se com uma espacialidade variável, de carácter flexível e até elástico, considerando a possibilidade da deformação; o segundo, uma relação espacial concretas intuídas pela observação. No entanto, neste segundo caso, a informação relevante prende-se com o espaço e a consideração de uma determinada área como sujeita a representação. Por tal, não interessará só um ponto de vista privilegiado, mas um conhecimento aprofundado sobre as várias relações que o constituem, através da ideia de congregar informação proveniente de diversos pontos de vista. Este é um facto que transforma o ponto de vista num somatório de experiências de representação, de informações que fizeram parte de uma prática consumada cognitivamente [cap. VI, 7.], reunindo informação muito além da configuração dos objetos.

O conteúdo a relacionar no universo dos objetos visíveis prende-se com os de grandes dimensões, acessórios e naturais. Os objetos permanentes representam o edificado

337. YI-LUEN, E. D.; GROSS, M. D. – Thinking with diagrams in architectural design. *Artificial Intelligence Review*. N.º 15 (2001), p. 135-149.

e o construído, sendo geradores de movimento implícito, sobretudo através dos seus ritmos e da sensibilidade do observador. No segundo, os objetos efêmeros são geradores do movimento explícito e no terceiro, as formas da natureza orgânicas ou não que, pelo contraste morfológico, geram assimetrias. Do ponto de vista do referencial físico, estes elementos constituem um sistema cuja percepção se encarrega de valorizar entre, por exemplo, edifícios, cadeeiros, automóveis, pessoas ou árvores. No entanto, além de objetos concretos, a associação das referências estende-se também ao plano mental, no qual cada objeto possui agregado um conjunto diversificado de sentidos, bem como a outro tipo de relações suscitadas no plano mental pela presença no ambiente.

A este nível, o desenhador participa quer através do domínio simbólico, quer através das relações encontradas, detetando tensões entre formas no universo físico e conceitos no plano mental. Portanto, para se efetivar como diagrama o esquisso necessita configurar-se como um mapa de gestos. Isto é, como a representação dos movimentos descritos pelo olhar (fig. 165), dos movimentos registados pela experiência do corpo (fig. 166), não como imagem bidimensional física mas como experiência de desenho, a partir das impressões e dos estímulos internos. Desta forma, seria possível o registo da experiência não limitada às condicionantes da estrutura visual da imagem retiniana mas, ainda assim, hierarquizada.



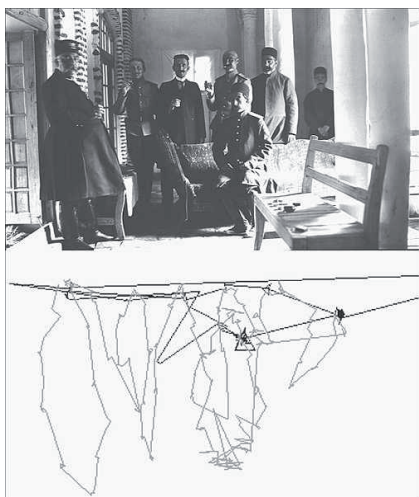
165. Thomas Cool, *Interior of church*, c 1880.
Rijksmuseum



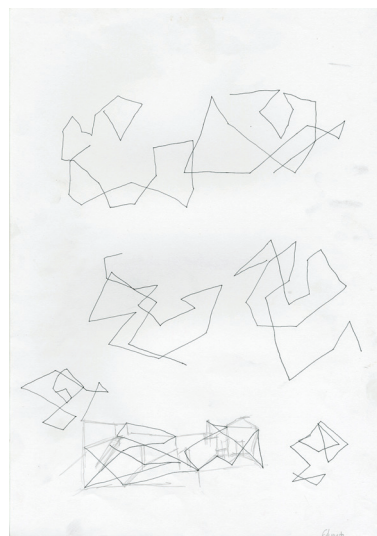
166. Anne Kullaf, *S título*, 2009
<https://kullaf.wordpress.com/>

As experiências recentes com aparelhos que permitem a tração do movimento sacádico do olho fornecem, com algum rigor, o percurso ocular descrito pelo observador na visualização das formas. O seu resultado é claramente mais rico em informação do que a noção que o desenhador obtém dos seus movimentos oculares. Trata-se de uma imagem que determina os pontos de fixação do olhar e por acumulado de registos designa

quais os mais importantes, ou onde o olhar se fixou durante mais tempo. O que nos parece relevante é que esta experiência já era experimentada pelos desenhadores, vindo os resultados a confirmar que os primeiros movimentos de observação correspondem aos primeiros gestos que ensaiam ou estruturam um desenho desenvolvido. Isto é, com rapidez, procurar identificar no ambiente observado elementos aos quais somos sensíveis na nossa relação primordial com o espaço. Só posteriormente, conforme as ações a desenvolver, se toma noção das suas particularidades formais.



167. John Tchalenko, *Plate 1: A free-eye drawing*.
 “Top: photograph by Alexander Iyas, Persian Kurdistan, 1914.
 Bottom: the eye’s trace during perception (dark line) and free-eye drawing (light line) based on the photograph”
 TCHALENKO, J. – Free-eye drawing.



168. Desenho com o olhar do lugar.
 Desenho do movimento dos olhos perante
 uma nova vista do ambiente urbano.
 Realizado pelo estudante Eduardo Lopes (EAUM), 2014

Os estudos iniciados pela equipa de John Tchalenko em 2008 são demonstrativos dos movimentos oculares dominantes utilizados durante o processo de desenho. No caso particular do artigo que surgiu da questão “Can the Eye Draw?³³⁸”, concluiu-se que os olhos desenharam mas apenas em linhas retas correspondentes aos movimentos sacádicos. Com efeito, o referido artigo mostra um estudo de observação (fig. 167) de um retrato de sete pessoas em diversas poses que, quando submetidas a uma perceção prévia, revelam um percurso sumário sobre os elementos mais importantes para a identificação dos indivíduos: a cabeça e as mãos. Apenas numa fase posterior, na qual é necessário proceder a uma ação concreta *desenhar como o olhar*, o movimento associado aparece mais completo, procurando descrever partes gerais do corpo de cada um, numa clara relação com os limites entre a figura e o fundo.

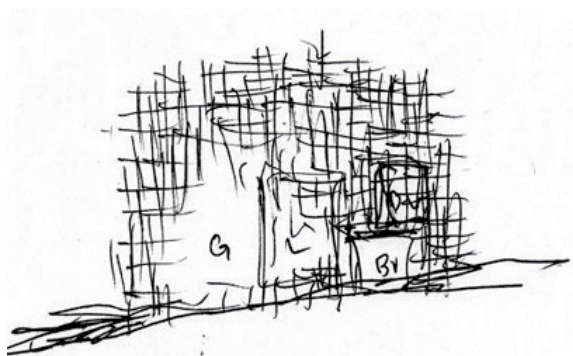
No sentido de entender o processo de observação inicial descrito pelos estudantes, realizamos um exercício de desenho no qual foi pedido que mantivessem uma relação

338. TCHALENKO, J. – Free-eye drawing. *Point: Art and Design Research Journal*. N.º 11 (2001), p. 36 – 41.

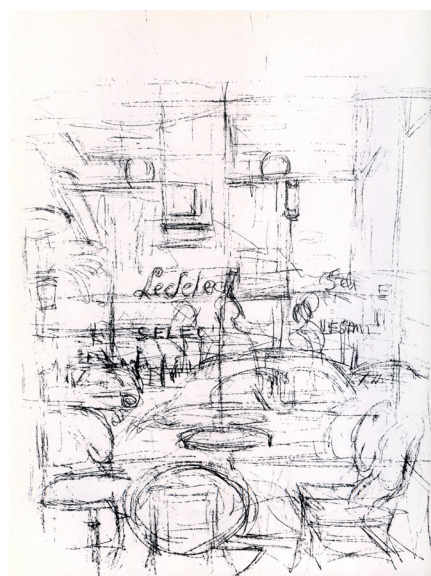
síncrona entre o olhar e o gesto. Deveriam partir de um conteúdo no campo visual que ainda não tivesse sido observado e desenhado, mantendo o traçado (sem olhar para o suporte) até se inteirarem das suas características gerais. Os resultados foram similares aos da fig. 168, não possuindo qualquer traço que permita o reconhecimento das formas. Os traçados indicam fixações e a variações de direção, mostrando que o olhar volta por vezes próximo de onde esteve; por vezes assume ter sido conduzido para uma aresta limite permitindo estabelecer uma relação com o referente.

3.2. O esquisso como organização de traçados

O traçado é um tipo de registo utilizado durante o processo de desenho diagramático³³⁹, um desenho fortemente estruturado através da relação entre pontos de pertinência das formas observadas. Ou seja, um desenho que parte da organização do sensível através de uma ordenação que procura relacionar posição, proporção e direção, tornando-se assim estrutural e relacionador. No decurso do desenho esta atitude pode estender-se desde o início ao fim, correspondendo o traçado à atenção sucessiva a regiões cada vez mais particulares da forma. O desenho deixará visível a experiência da inquirição, podendo esta ser oculta pelas manchas posteriores. A utilização de traçados tanto de estrutura (fig. 169) como de relação, não possui um tempo de realização próprio, estando condicionado à modalidade do desenho.



169. Sou Fujimoto, *Solo Houses, Geometric forest*, 2010
<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-for-solo-house-series/>



170. Alberto Giacometti, *Paris Sans Fin*, #17, 1964
GIACOMETTI, A. – *Paris Sans Fin*, p. 40.

339. “Diagrammatic lines investigate. They reveal the *general* shape, location, and structural nature of forms in space.” GOLDSTEIN, N. – *The art of responsive drawing*, p. 47. Além da linha diagramática Goldstein menciona a *linha estrutural* que partilha algumas características da diagramática, (“Explorar e descrever o espaço, a forma, a dimensão mas, sobretudo, o volume com clareza escultórica”. *Ibidem*, p. 50.) focando-se essencialmente no volume, (superfície e massa) fugindo ao sentido do contorno.

Do conjunto de traçados reguladores destacam-se aqueles nos quais existe uma correspondência de ordem interna, relativamente ao conjunto das formas e à sua relação com o campo perceptivo. A generalidade dos traçados ordenadores remete para a operação de localizar pontos notáveis da percepção no campo visual do desenho (fig. 170). Tal implica estabelecer relações entre as formas complexas observadas e a regularidade de um retângulo que lhes serve de enquadramento. Com efeito, estas organizações tornam-se demasiado abstratas, correspondendo a um espaço reticulado que não apresenta uma correspondência por importância atribuída. Portanto, o regime de traçados que aqui se propõe, em lugar de se tratar de encontrar uma estrutura estável, trata-se do registo das tensões dinâmicas visualizadas. Sobre o papel do observador no traçado da imagem, Paulo F. Almeida refere o seguinte:

O observador procura uma rede de linhas que permitem prender a imprevisibilidade num tecido de proporções orientações e afinidades entre pontos significativos. Este traçado não é dado pela norma como uma fórmula prévia – mas resulta das circunstâncias próprias da observação. Neste caso, a percepção transforma a realidade acidental num sistema conceptualizável de relações e ligações entre pontos, marcando uma tensão organizadora do plano visual, abstraída de todos os outros aspectos formais e lumínicos³⁴⁰.

No entanto, os registos que nos interessam prendem-se com traçados rápidos, em concreto com a caracterização das ações já apresentadas no diagrama, que por sua vez contribuem para o ensaio da composição. Prendem-se também com traçados que adquirem valor além dos pontos que ligam. Isto é, o percurso entre dois pontos notáveis torna-se também importante por legitimar a relação entre as duas importâncias. Por se tratar de um percurso é algo dinâmico portando a tensão da relação e da atração ao ponto de início e fim. Assim, o esquisso deve procurar conciliar tanto um traçado que diga respeito à estrutura física dos objetos, por natureza mais explícito, como um traçado implícito que se prende com aspetos estruturais internos ao objeto, com a teia de relações no campo visual que não possuem uma representação física³⁴¹. A complexidade de articular os dois tipos de informação estará inequivocamente ligada à experiência do desenho e à familiaridade com os objetos presentes no ambiente. Quando se trata de representar o espaço urbano, redesenha-se algo que foi previamente desenhado, ou seja um conjunto de formas que pertencem a um tipo de experiência vivencial de ordem ou organização familiares.

Conceber o esquisso como resultado de um traçado permite adquirir um grau de abstração que, embora se distancie das formas visíveis, ganha em potencial criativo. Numa relação com o desenho de conceção, ou com a investigação sobre as relações visuais e

340. ALMEIDA, P. F. – *Imagem Conceptual e Processo Criativo: O Diagrama como Instrumento e Metáfora do Projecto Artístico*, p. 83.

341. *Ibidem*, p. 93-94.

mentais, a ausência da noção de campo perceptivo e, muitas vezes, de uma configuração específica para os conceitos com os quais se opera, abrem o traçado ao experimentalismo como fonte para alcançar novas propostas. Neste caso, o desenhador tira partido de um universo onde as referências métricas estão ausentes, permitindo que, como forma pertinente, o traçado possa sofrer deformações e alterações. Alterando a morfologia, a posição e a escala, o desenhador sugere novos paradigmas para observar eventuais relações de correspondência.

4. Gestos caligráficos

266

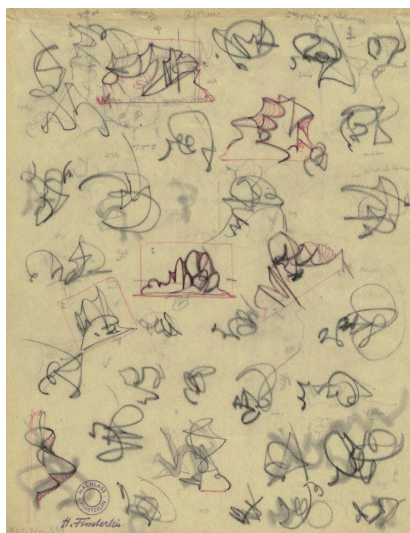
Trataremos o gesto caligráfico não como fluxo do registo mas sim pela possibilidade de o gesto representar um impulso puro como ideia espontânea ou como reação instantânea. A linha dita caligráfica possui um passado forte no panorama das artes da escrita, respondendo à procura de ideais estéticos nas formas da escrita manual. Aquilo que se designa pela arte de bem formar os caracteres da escrita³⁴², reflete o cuidado que cada cultura utilizadora da escrita deposita nos documentos formais que a caracterizam. Nesta forma evoluída, o grafema não se separa do seu desenho, a palavra é a sua imagem, a forma equivale ao seu sentido. A letra é o resultado expressivo da atitude física e mental do calígrafo que, para bem do resultado, não devem ser distintas.

No panorama do desenho antigo e dos grandes mestres, esta caligrafia relaciona-se com a maneira única como cada autor desenha as suas linhas num equivalente a uma assinatura pessoal³⁴³. Associa-se também a este registo caligráfico o termo “caligrama”³⁴⁴. Neste caso tratando-se da ampliação do gesto de maneira a obter uma imagem composta a partir de caracteres tipo ou manuais. Um aspeto pertinente relaciona-se com a configuração geral. Desconhecendo as letras ou o tipo de idioma utilizado na mensagem textual, é possível descortinar o seu sentido a partir da interpretação visual da imagem. O caligrama junta a caligrafia com o “ideograma”, ou seja, o carácter belo da manualidade do gesto com um símbolo gráfico que representa uma palavra ou uma ideia.

342. Através da junção de κάλλος (kállos, ‘belo’) e γραφεῖν (grapheîn, ‘escrita’)

343. No final do séc. XIX, Giovanni Morelli notava a forma particular através da qual os artistas representavam as partes do corpo com menor importância, como as orelhas e as mãos. Por serem menos importantes haveria uma ligação mais identitária e natural com a expressão do artista: “In una parola il concepire giustamente nell’opera d’arte le forme esteriori, alla cui conoscenza io do una speciale importanza, non è affare di chicchessia; questa forma esteriore della figura umana non è accidentale, come molti credono, ma dipendi da cause spirituali, mentre invece gli accessori sono accidentali e inerenti alle abitudini.” G. Morelli considerava que as formas básicas tanto da mão como da orelha possuíam traços específicos da originalidade do artista e que, transformando esta ideia em norma, seria possível distinguir os mais dos menos originais. Abria caminho a uma investigação mais profunda e rigorosa sobre as qualidades gráficas e formais das obras de arte. MORELLI, G. – *Della Pittura Italiana*, p. 5.

344. O termo Caligrama é um neologismo do francês e deriva do termo utilizado por Guillaume Apollinaire no livro “*Calligrammes*”, *Poèmes de la paix et de la guerre – 1913-1916*. Na sua relação com o desenho pode consultar-se CASADO, M. – Caligramas. In MOLINA, J. (Coord) – *Las lecciones del dibujo*, p. 533.



171. Hermann Finsterlin, *Sketchbook page*, c. 1920
Hamburger Kunsthalle



172. Álvaro Siza, *Piazza Navona, Roma, 1980*
SOUTO MOURA, E. [et al.] – Álvaro Siza: Esquissos..., p. 34.

267

Esta última combinação recebe um significado especial na dinâmica do desenho, nomeadamente na vertente projectual (fig. 171). Em concreto porque se afirma numa dimensão diferente do tipo de sinais que se prendem com o domínio perceptivo, como os relativos ao esquisso da observação. O desenhador utiliza a sua mão treinada para alcançar a essência expressiva da ideia, ou utiliza-a para enunciar um conjunto de estímulos que suscitem uma experiência visual sensorial (fig. 172). Sobre os ideogramas no processo de projeto, Jacek Krenz refere o seguinte:

The ideogram helps find direction, builds the design intention based on the quintessence of form and meaning. The ideogram in sketch form comprises of an exceptional potential thanks to its openness, which results from an unfinished, unspecified form: it stimulates the imagination and makes a variety of interpretations possible³⁴⁵.

Existe ainda uma relação com este tipo de imagens, a qual sugere que quando os ideogramas se tornam menos abstratos, assumindo qualidades de parecença com a realidade, tomam a designação de pictogramas. Neste último caso, a ideia é bastante diretiva, no sentido de interpretação, e o carácter simbólico mais diretivo e instrutivo para o observador. Para Enric Miralles³⁴⁶ as suas “Manchas” (fig. 173) resumem a essência de uma obra com um carácter pessoal, quase incompreensível, de modo a afastar a predominância da visão sobre a obra. São estruturas que se aproximam do ornamento no sentido em que nada se esconde, se confunde ou se torna a própria estrutura.

345. KRENZ, J. – *Ideograms of Architecture: Between Sign and Meaning*, p. 76.

346. *EL Croquis*. Madrid: n.72 (1995), p. 22.



173. Enric Miralles, *Manchas*, s.d.
El Croquis. Madrid: n.72 [III], año XIV, 1995, p. 22-23



174. Alejandro de la Sota, *boceto*, s.d.
 Llano, P. – *Alejandro de la Sota: o nascimento dunha arquitectura*, p. 75.

Neste caso, pode encontrar-se novamente o paradoxo sobre o tipo de representação e o seu potencial no processo. Enquanto imagem capaz de potenciar a imaginação, ela deverá ser o mais abstrata possível, para que o criativo não se fixe na comparação com a realidade, com aquilo que conhece. Porém, uma imagem demasiado distante da realidade torna-se improdutiva, pela ausência de pistas que proporciona. O gesto procura expressar o movimento, os ritmos (fig. 174), e não o aspeto exterior da forma, sendo que a morfologia resultante é a descrição do gesto, através do qual o desenho comunica as forças implicadas no traçado.

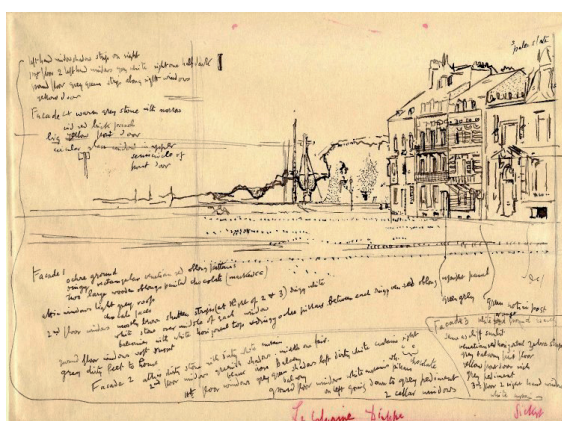
O tipo de registo caligráfico associado ao processo de projeto possui um conjunto de propriedades que oscilam entre as atitudes de “esboço” e “esquisso”. No caso de indecisão de divagação, de correção, de interrogação, trata-se de um esboço; no caso do gesto impulsivo, de sugestionamento, de automatismo e espontaneidade, trata-se de um esquisso. Aquilo que de facto separa as duas linhas caligráficas é o sentido através do qual a linha é produzida. Se a linha parte à descoberta, não pertence ao domínio do treino do calígrafo mas, se revela o treino e tem uma expressão unificada, é um ato disciplinado. O esquisso é um ato disciplinado!

5. O esquisso da observação e o apontamento mnemónico

A ideia de apontamento é próxima da de desenho mas também da de um amplo conjunto de atividades humanas, nomeadamente as ciências, ou as humanidades, que através do registo conseguem observar um conjunto de elementos familiares e, entre si, operar uma ou várias funções. Através de signos e símbolos gráficos, o desenhador pode efetuar um registo relativo à sua experiência sensorial e por processos interpretativos reconstituir mentalmente a experiência sensorial anteriormente decorrida (fig. 175).

Encontrando-se ligado à fixação das ideias no processo de concepção, o esquisso é, por natureza, um dispositivo, um modelo mnemónico. Mais concretamente, trata-se de um instrumento que permite fixar uma memória externa ao desenhador, sobre o conhecimento despoletado e adquirido em determinadas circunstâncias transformado em imagem.

As memórias têm uma natureza episódica, circunstancial, e o tipo de informação privilegiada é a que ocupa mais espaço, ou seja, dados espaciais e físicos sobre o objeto de interesse. Como outros dispositivos similares, é um processo que requer aprendizagem e o enraizamento de processos de uso, sem os quais não é possível evocar o conhecimento.



175. Walter Sickert, *Le Calvaire, Dieppe, s.d.*
British Museum



176. Fernando Távora, *Atenas, 1960*
LAÍNO, A. D. [et al.] – TÁVORA, p. 29.

O hiato de tempo entre o registo e a sua revisitação permite uma avaliação crítica do mesmo, contribuindo para a consciencialização da experiência e para a descoberta de novas sensações. Esta abertura relativamente à interpretação da marca gráfica, estimula a sistematização de uma relação entre marca e sentido semântico. Neste caso, não existe uma constante entre um conjunto de marcas e o objeto a que alude, diferindo de sistemas de notação mais codificados como o matemático ou o musical. Nelson Goodman estabeleceu, do seguinte modo, a ausência de paralelo entre a linguagem de uma partitura e a linguagem do esquisso:

The sketch, unlike the score, is not a language or notation at all, but in a system without either synthetic or semantic differentiation. (...) Thus, whereas a true score picks out a class of performances that are the equal and only instances of a musical work, a sketch does not determine a class of objects that are the equal and only instance of a work of painting. Unlike the score, the sketch does not define a work, (...) but rather *is* one³⁴⁷.

Apesar da longa tradição de uso, sistematizar a utilização do esquisso no processo da prática artística é uma tarefa complexa, dado o número de variáveis subjetivas. No entanto, o trabalho com a especificidade do projeto em arquitetura ou design, normalmente

347. GOODMAN, N. – *Languages of Art*, p. 192-193.

dependentes de um programa com injunções específicas, poderá bem facilitar a sistematização semiótica da relação entre o signo e o referente, para uma utilização facilitada com intenções funcionais. Entendendo-se o sistema num espectro reduzido do autor e dos que têm acesso às suas ferramentas de comunicação.

O conjunto dos desenhos que servem de suporte ao projeto contempla várias categorias dependentes do caráter utilitário e da vontade expressiva do desenhador. Observou-se até aqui o tipo de desenhos que se relacionam com a necessidade de materializar um processo de pensamento. Neste conjunto, o desenho expressa as relações operadas entre conceitos, como espelho do processo criativo. Encontram-se também desenhos que procuram desenvolver aspetos relacionados com a forma. São eles a composição, a escala, a proporção, entre outras características associadas à estrutura, à superfície e a sua transformação, em função da posição do observador e dos efeitos causados pelo ambiente. Fica-se com a sensação que todo o desenho realizado por um profissional de projeto, arquiteto, designer ou outro, tem como único intuito resolver problemas e questões práticas que se vão interpondo. No entanto, se os desenhos não estão diretamente relacionadas com um projeto em curso, são imagens em potência para outras circunstâncias ou apenas anotações sobre a vivência de situações notáveis no quotidiano. A situação mais comum relaciona-se com a viagem e a utilização do desenho como registo da vivência ou como ocupação do tempo livre³⁴⁸ (fig. 176).

Ao falar-se de esquisso, por interferência das definições antigas, seria difícil conceber a utilização desta atitude para conceber um desenho de observação. Porém, mesmo em viagem, determinados contextos suscitam uma elevação de tensão relativamente ao registo. Perante a observação de novos contextos espaciais, o desafio coloca-se sobre o processo de transformar uma representação assente em conceitos, em esquemas predefinidos e produzir um apontamento através do qual se amplie a perceção do espaço e da forma, mas também na consciência do desenhador sobre as suas capacidades.

Porém, será possível definir o momento no qual o desenhador comuta entre as práticas que conduzem a soluções para encomendas e as práticas que procuram a resolução de tensões com o espaço e as formas de âmbito contemplativo? Entende-se o apontamento numa perspetiva holística, isto é como tarefa integrada num sistema através do qual o indivíduo perceciona, raciocina e se expressa através do desenho. Neste sentido, não existe separação entre aquilo que constitui o trabalho relativo às funções na sociedade e o que está desobrigado das mesmas. Querendo dizer-se que os aspetos da relação entre o ambiente, o desenho e o desenhador estão em permanente inquirição, observação e substanciação, revelando o desenho de apontamento o interesse pelo universo das formas,

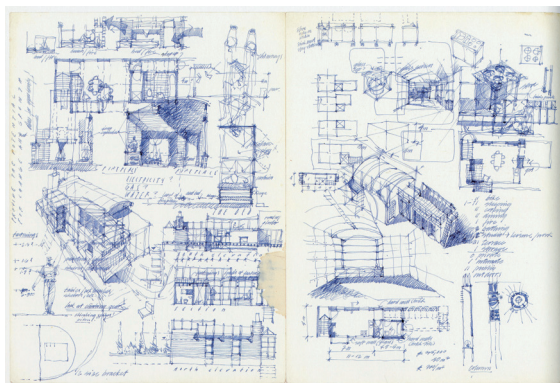
348. Ver por exemplo: MANSILLA, L. M. – *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, ou JOHNSON, E. – *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*.

pelas qualidades presentes em determinado lugar. Estas resultam da exploração, da detecção de diferenças e incidentes que estimulam a curiosidade, a investigação e o conhecimento.

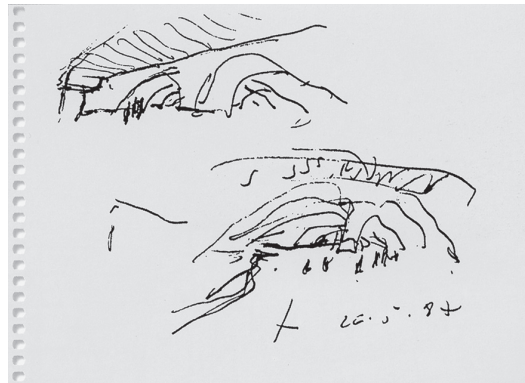
6. A formalização e o retorno ao sensível

O desenho preparatório não se fixa apenas na fase intrinsecamente ligada à equação de conceitos associados ao desenvolvimento do programa. Quando se torna possível atribuir uma coerência métrica ao projeto, reajusta-se o fator da sensibilidade. A partir do momento em que a frescura das imagens se perde e a sua existência é maior no papel do que no plano mental, altera-se a relação com a ambiguidade ou a elasticidade do espaço mental, no qual se considera o todo, o geral, prendendo-se o projeto com questões de desenvolvimento e definição das suas formas encontradas. Por um lado, é possível utilizar sistemas de representação que, de forma abstrata, organizam e racionalizam o objeto (fig. 177). Dotam-no de uma relação de escala e proporção em função dos objetivos programáticos, mantendo-o dentro de uma estrutura dispositiva convencionada. Um exemplo são as plantas, cortes e alçados, as axonometrias e as perspectivas.

No entanto, a relação crescente com o tangível desperta a necessidade para ensaiar experiências que estimulem a dimensão perceptiva, possibilitando a construção de uma experiência sensorial sobre o ambiente ou objeto concebido (fig. 159). Sem que o processo criativo esteja encerrado, os dados relativos a esta simulação permitem o ensaio e o reajustamento relativamente às primeiras formas, devolvendo a correspondência com o real. À noção geral do conceito, faltará associar a experiência da variação proposta pelo estímulo perceptivo. É neste contexto que a atitude do esquisso assume uma ligação próxima à experiência da observação, do háptico, entre outras mais ou menos concretas como a propriocepção (fig. 178).



177. Steven Johnson, *S/ título*, s.d.
JONES, W. – *Architects' Sketchbooks*, p. 184.



178. Francesco Venezia, *Regensburg*, 1987.
VENEZIA, F. – *L'architettura, gli scritti, la critica*, p. 37.

O exercício do esquisso no processo de projeto vem, nesta fase, utilizar os recursos de uma prática de observação e síntese, para permitir ao autor uma experiência de imersão no projeto. Esta é a ideia central, que abarca a necessidade da visualização, tratando-se efetivamente de uma experiência cinestésica a partir da visão. Através da identificação do representado com a matéria visível, é permitido ao autor despoletar uma série de operações que o ajudam a encontrar-se e identificar-se com o meio no qual se insere o objeto. Através da experiência da representação em perspectiva, o desenhador localiza a sua posição no espaço, relativamente àquilo que vê e à proporção do objeto, em relação tanto aos eixos horizontais como verticais, encontrando a direção do seu olhar através do enquadramento, bem como a expectativa inerente ao valor somático que representam os diversos objetos que se dispõem no desenho.

A experiência de desenho de observação do natural revela-se fundamental neste processo (re)criativo ou recreativo, sobretudo assumindo a ideia do jogo e a dimensão lúdica deste exercício. O trabalho realizado através da relação entre o modo percetivo, o seu aspeto gráfico e o potencial que esta articulação pode representar no entendimento do espaço, são uma forma de dotar o desenhador com ferramentas necessárias para sentir e pensar. A possibilidade de uma tradução em desenho – esquisso – de algo observado, gera a experiência de síntese da apropriação de um determinado ambiente. Tal situação permite reconhecer que, a partir dos traçados, é possível reconstruir uma experiência *quasi-percetual*. Este fenómeno *quasi-percetual* corresponde a um tipo de acontecimento que não possui um estímulo real para que se possa ter a sensação de presença de uma determinada realidade. Trata-se de um tipo de experiência que se associa frequentemente à alucinação. O desenho é um estímulo real, porém uma representação de algo. Interessa pois relevar que a partir de um desenho é possível reconstruir uma experiência que em si não reporta apenas a conceitos mas a dimensões físicas concretas ainda que com um recorte formal pouco definido, isto é no plano do esquisso.

7. Para um esquisso híbrido

A moldura teórica que formulámos tem o intuito de abrir a perspectiva sobre os modelos utilizados, quer na teoria quer na prática do desenho, que se prendem com a organização tipológica sobre a qual assenta a cultura do Desenho, da aprendizagem, à expressão e sua observação. O vocabulário gráfico presente nos mais diversos desenhos tende a agrupar-se em função de uma ordem ou hierarquia determinada, por sistemas de representação que o estruturam e simultaneamente o tornam estanque ao cruzamento de

referências. Como exemplo, entre outros, não é comum articular-se alçados em projeção ortogonal sobre uma perspectiva cônica, exceto em condições especiais de posicionamento do observador em relação ao objeto. Portanto, o sistema de representação determina uma estrutura sobre a qual as formas e as suas qualidades são moldadas no sentido de, no geral, tornarem-se um todo coerente. O sistema é pois um princípio operativo, organizado e codificado, que propõe uma distribuição coesa dos elementos plásticos, facilitando a dedicação de faculdades específicas num determinado sentido de especialização.

No entanto, este princípio de unidade conduz a uma segmentação da informação. Conhecendo a essência comunicativa e expressiva de axonometrias, projeções, perspectivas ou das organizações diagramáticas, a disposição da informação é fortemente condicionada no sentido da sua eficiência. Assim, através de uma codificação forte, as representações dos objetos tornam-se normalizadas e suportadas por uma sistematização científica, que baixa o grau de subjetividade e participação pessoal do desenhador. Apesar do elevado grau de comunicabilidade, o valor da informação como resultado de um esforço de articulação entre várias dimensões da sensibilidade humana é muito baixo³⁴⁹. No entanto, individualmente representam *per si* o mais elevado grau de clareza e potencial de transmissão de informações. Se no processo de projeto é comum articularem-se vários sistemas de representação dentro daquilo que é designado como esboço, na representação do lugar são privilegiados aqueles que fornecem uma experiência mais próxima da experiência ótica do ambiente. Entre os últimos, ainda que a informação gráfica possa derivar de uma experiência concetual intensa, abstrata e subjetiva, oferece-se como se tratasse de uma experiência sensorial familiar.

Um desenho híbrido conjugando diversos sistemas de representação dificilmente se constituirá como um sistema, pela dificuldade de conjugar uma convenção para o uso simultâneo de, por exemplo, sistemas ortogonais e a perspectiva. Por um lado, a subjetividade do desenhador torna difícil uma relação explícita entre conteúdo e utilidade, por outro, alguns autores, nomeadamente E. G. Boring, referem a improbabilidade da consciência simultânea entre dados provenientes dos estímulos sensoriais e provenientes da mente:

It seems improbable, furthermore, that anyone ever observes the convergence and the equidistance of the tracks simultaneously. You can see the pattern one way or the other at will, according to which question you ask yourself about the perception³⁵⁰.

349. Manfredo Massironi refere algumas características que promovem o afastamento, nomeadamente através da mudança tanto na “atitude de leitura como na dinâmica cognitiva do observador”. MASSIRONI, M. – *Ver pelo Desenho*, p. 53.

350. BORING, E. G. – Visual perception as invariance. *Psychological Review*. Vol. 59, n.º 2 (1952), p. 141.

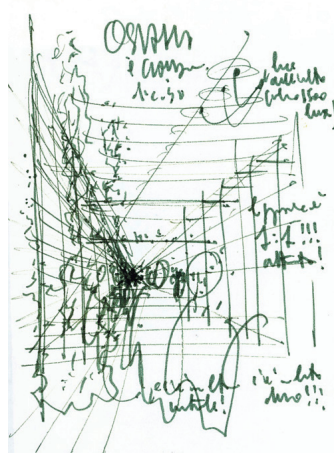
Perante esta aparentemente incontornável disposição do ser humano, em lugar de manter o natural afastamento entre as naturezas perçetivas, evidencia-se o trabalho de alguns autores que parecem contrariar essa disposição. O desenho, como se procurou demonstrar, é um instrumento capaz de lidar com diversas qualidades de informação. Parecerá claro, recordando o processo de projeto, que o contacto com a diversidade das formas de representação permite um direcionamento sintático que confere o carácter de especialização no processo de comunicação. A habituação a uma determinada forma de comunicação permite que esta se realize de forma fluída, natural, tanto com pormenores idioletais como com automatismos próprios à rotina da ação.

Neste sentido, podendo o desenhador alternar entre sistemas no reconhecimento da sua especialidade, poderá também, em circunstâncias menos formais, articular vários sistemas no sentido de dispor de marcas com carácter mais subjetivo e arbitrário, entre outras concretas, demonstrativas de uma imposição de ordem ao discurso. No processo de trabalho do criativo não é invulgar a utilização de folhas semitransparentes para que, através da sobreposição em camadas, diversos estratos de informação possam organizar-se sequencialmente, demonstrando reflexão, sentido de construção e correção. Porém, este processo de trabalho afasta-se do hibridismo referido, o qual se efetiva pela capacidade de articulação da diversidade numa mesma imagem.

O que deve notar-se em cada desenho é um desvio relativo à capacidade do ser humano de se adaptar ao tipo de sistema utilizado mediante alguns indícios. Isto é, a necessidade de renovar a informação sensorial e a rapidez de adaptação (mediante a naturalidade do apresentado) a novos contextos que, apesar de conferirem alguma instabilidade, promovem múltiplas qualidades decorrentes da observação das imagens. Por exemplo, para conceber uma imagem panorâmica o observador percorre múltiplas perspetivas, orientadas tanto pelo edificado como pela atmosfera, localizando-se sempre na particularidade dos contextos e não perante a totalidade da imagem.



179. Frank Gehry, *Sala de Conciertos Walt Disney*, 1991
VAN BRUGGEN, C. – *Frank O. Gehry: Museo ...*, p. 63.



180. Renzo Piano, *Kansai International Airport Terminal*,
Osaka, 1988-1994
Fondazione Renzo Piano

No caso do desenho do alçado da Sala de Concertos Walt Disney (fig. 179), Frank Gehry amplia o sentido da projeção ortogonal através da sua articulação com informação volumétrica. Sobre um tipo de informação tendencialmente mais ordenada, que acentua o carácter da silhueta do alçado, um gesto dinâmico e fluido indicia a deformação dos volumes permitindo, quer através de sobreposições, oclusões ou da representação da escala humana, perceber uma dimensão perspética para a vista. Com um carácter decidido, o gesto não deixa de ser suficientemente raro para que permita a especulação sobre a imagem. A partir da representação em projeção, algumas linhas parecem sair fora do plano bidimensional e aproximar-se do observador. Neste caso, como no de Renzo Piano (fig. 180), o ponto de fuga fica localizado atrás do objeto. O alçado encontra-se num plano paralelo ao plano do quadro. A utilização de representações com um código gráfico e semântico diferente articulam-se para aumentar o valor sensorial da imagem. No caso do desenho de Renzo Piano, observa-se com regularidade a sua articulação com o texto, contemplando desde a unidimensionalidade textual até à profundidade perspética. No suporte do desenho está presente um conjunto de marcas, sinais e informações que ultrapassa um sentido construtivo organizado em sistema, ainda que o arquiteto utilize este processo com regularidade. No seu carácter híbrido, o desenho possibilita a articulação de conteúdos conceituais, veiculados pelo texto e pela gestualidade de alguns grafismos, com uma estrutura espacial definida dentro do mesmo processo de F. Gehry.

Voltando à noção de alternância de E. Boring, afirmamos que o processo de construção dos desenhos não implica que os dados da percepção e mentais sejam registados no desenho em simultâneo. No entanto, em ambos os casos, o registo têm a aparência de uma execução rápida, implicando ora uma grande facilidade de acesso e registo das imagens do pensamento, ora um tipo de registo próximo da estrutura desse tipo de imagens, através do qual o desenhador pensa articulando várias dimensões e reconhece, através do desenho, essa estrutura. Com efeito, privilegiar a canonicidade de um determinado sistema dificulta a prática especulativa sobre o registo das ideias, bem como restringe o pensamento no sentido da exclusão da sua heterogeneidade e multiplicidade.

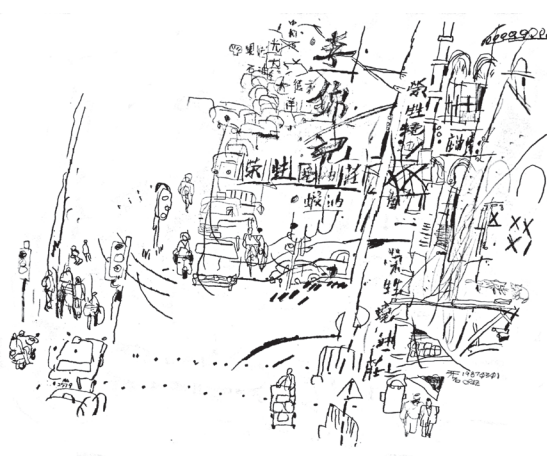
Observemos nos casos seguintes com Akihisa Hirata (fig. 181) que, de maneira natural, a noção de espaço perspectivado não necessita de obedecer a uma convergência rigorosa dos planos para os pontos de fuga. Em função da contextualização do campo de percepção, a relação entre as partes do desenho organiza-se através da narrativa do olhar no qual, a dois níveis, um conjunto de formas com e sem volume, opacidade, textura ou sentido mimético, se dispõe num espaço. Apesar da coerência, a estrutura espacial parece determinada por um observador com um campo visual aumentado, de maneira a mostrar

a multiplicidade de um espaço exíguo. O ponto de vista aéreo contribui igualmente para uma perceção amplificada dos objetos no espaço.

276



181. Akihisa Hirata, *Shopping*, Tokyo, 2007
<http://www.archdaily.com/8237/sarugaku-akihisa-hirata>

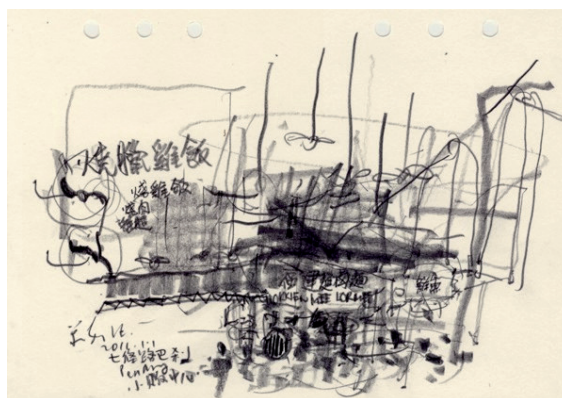


182. Ung Vai Meng, *s. título*, 1987
 UNG, V. M. – *Desenhos: Drawings*

Na figura à direita (fig. 182), Ung vai Meng apresenta também uma vista elevada sobre a cidade. A informação registada não faz uma referência direta à estrutura do espaço urbano. Porém, a sua qualidade e a organização da forma sugerem uma estruturação seletiva do campo perceptivo, divergente de uma organização perspéctica. Neste desenho há uma homogeneização formal entre a representação dos caracteres chineses e a dos restantes objetos mais volumétricos e caracterizadores da vida no espaço urbano. Depreende-se neste sentido que a representação dos segundos adquira um caráter dimensional próximo do da escrita, não só a nível da morfologia (transformando os objetos em ideogramas), como em termos de fluência do registo (as formas parecem replicar-se sem detalhe, com um numero de traços idêntico), como numa lógica de associação próxima da sintaxe textual (objetos que se organizam em série, por proximidade, por relação espacial linear).



183. Ung Vai Meng, *s. título*, 1987
 UNG, V. M. – *Desenhos: Drawings*



184. Ch'ng Kiah Kiean, *Cecil Street*, 2011
<http://kiahkiean.com/>

Observemos ainda mais dois casos paradigmáticos, com ênfase na seleção da informação e a sua organização como substituta da definição de espaços ao nível de um traçado ordenador. No primeiro caso, de Ung V.M. (fig. 183), o registo varia sobre diversas intensidades de traçado: da mais abstrata, que equaciona relações gerais entre janelas de uma fachada, a uma mais concreta, que explicita a tipologia da divisão do pano de janela. Trata-se de um registo que permite combinar duas formas de atenção distintas, tornando o traçado simultaneamente auxiliar e forma final. No desenho de Ch'ng Kiah Kiean (fig. 184), os elementos que se dispõem na composição variam entre o carácter, a divisão elementar do espaço com linha ou mancha e a representação de objetos. A sensação geral sugere um espaço cuja profundidade se compõe por camadas de informação que parecem avançar ou recuar mediante a atenção que lhe é dedicada.

277

No entanto, os exemplos mostrados parecem resultar de um conjunto de operações que evita produzir espaço através das linhas de interseção dominantes, utilizando estratégias de composição cuja estrutura espacial é ambígua e recorre a efeitos de sobreposição, oclusão, variação de escala e de tonalidade, para conferir a profundidade. Procurando validar a ideia de acordo com um paradigma de desenho mais corrente, realizámos experiências, no decurso da prática pedagógica, com estudantes do MIARQ/EAUM, aos quais foi solicitado que durante o processo de execução, continuo, tomassem as seguintes considerações:

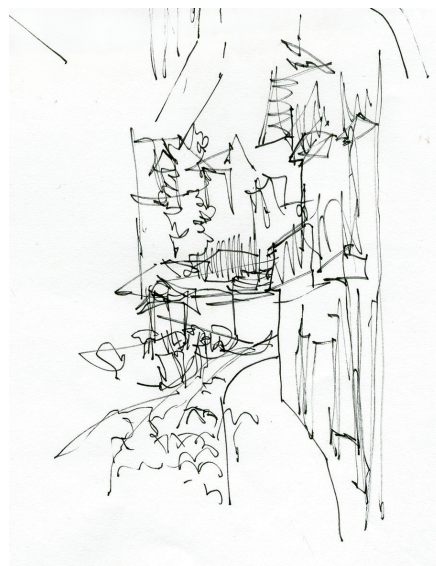
i) a elaboração inicial de uma representação da essência espacial através da observação quer do ambiente, quer do suporte;

ii) a consequente caracterização dos espaços, devendo esta ser expedita e sem o olhar para o suporte.

Este exercício de desenho propôs dois níveis de consideração sobre a representação: Em primeiro lugar, possibilitar ao desenhador e ao observador situarem-se no espaço através de um traçado organizador claro. Em segundo lugar, uma representação descondicionada das formas, cuja articulação entre si se torna mais importante do que o seu posicionamento no espaço.



185. Desenho do espaço urbano.
Experiência realizada com a mão contrária.
Realizado pelo estudante Eduardo Lopes (EAUM), 2014



186. Desenho do espaço urbano.
Experiência realizada com a mão contrária.
Realizado pelo estudante José Andrade (EAUM), 2014

Como resultado explícito, surgiu um conjunto de sobreposições que denuncia a falta de referência à estrutura perspéctica (fig. 185, 186). No entanto, não há evidência que essa falta de ordem contrarie a caracterização das superfícies e que não se aproxime tanto ao ambiente como à naturalidade da percepção. Na essência, a fuga ao condicionamento do sistema de representação permitiu uma liberdade gestual dentro de uma consciência processual. Apesar de não haver juízo comparativo explícito, o sentido espacial do desenho no suporte mantém-se através de um controlo intuitivo, o qual vai permitindo alguma correção e a impressão de um evidente sentido dinâmico no processo de registo e no desenho final. O resultado destes desenhos pode ser demonstrativo da presença dos dois sistemas de processamento para a ação no espaço e para o reconhecimento.

Em termos gráficos, a informação relativa à dinâmica espacial pode ser muito reduzida, embora deva fornecer indicações muito específicas, enquanto que a caracterização dos objetos e das suas formas pode adotar um conjunto de sinais mais aleatórios, tornando-se mais específicos com o aumento do detalhe. Por outro lado, a percepção das operações executivas do desenho e das marcas durante a sua produção, traz restrições a uma atitude mais descondicionada sobre a representação das formas. O resultado é um prejuízo do fluxo do traçado e uma dependência estrutural da forma ao espaço quando na experiência sensorial tal pode não acontecer. Se o contexto influencia o sentido semântico dos lugares, não é a expectativa de encontrar os objetos nos locais apropriados que amplifica a experiência do sentido, mas sim o tipo de ligações extraordinárias que se conseguem estabelecer. Por essa razão, utilizámos estratégias de alteração da mão dominante, bem como do desenho cego, para que as marcas caracterizadoras surgissem por impulso

perceptual, diminuindo assim o sentido crítico (construtivo ou destrutivo) e a inferência concetual, valorizando do desenho pela qualidade das marcas que se vão produzindo e a experiência fenomenológica do lugar.

CONCLUSÃO

As conclusões que fomos recolhendo ao longo de cada capítulo foram permitindo olhar para os desenhos através de uma perspectiva cada vez mais informada. Apesar do empenho, para tentar compreender os processos que regem esta prática, estamos longe de considerar que tal impede de fruir o sentido lírico de cada exemplar. Neste sentido, a proximidade com as características do *modo* parece ter-se estreitado. Fazer uso do desenho para qualquer atividade pressupõe entender o seu potencial funcional, facto que não é impeditivo de se poder gozar plenamente o sentido estético da sua produção. Boa parte das imagens apresentadas neste trabalho são realizadas por desenhadores que conhecem bem a forma intuitiva de recorrer ao esquisso para alcançar o traçado de uma ideia. Porém, em cada desenho encontra-se uma generosidade poética que se eleva, sobretudo quando não se estão a ver questões processuais do desenho.

Da formação da atitude ao seu traçado, um esquisso é uma realização extraordinária do ser humano, no sentido em que ele descobriu em si a possibilidade de o realizar e dele retirar partido. Por consequência de um uso intenso, enquadrou-o com uma moldura teórica que o permitiu dar a conhecer, formando na sua discussão juízos éticos e estéticos. O retorno desta experiência configura a postura do artista perante a noção de desenhos preparatórios, as práticas específicas que requerem e os resultados que deles consegue obter. O texto inicial aqui apresentado, tendo reunido uma perspectiva histórica, mostrou como se pensou o esquisso e como se podem relacionar as definições de referência com a formação de uma atitude percetiva específica. A noção sobre o conceito esteve até ao final do séc. XVII caucionada pelas boas práticas emanadas pelas academias. Nesse sentido, um desenho preparatório foi um objeto instrumental no processo da construção da obra. Tratar-se de uma expressão decidida e segura ou de uma deriva com propósitos heurísticos não seria algo determinante para ajuizar o carácter do desenho. Porém, as definições apontam para o facto de se tratar da primeira ideia, de ser o pensamento substanciado em desenho, sem a consistência da reflexão e, por tal, a manter fora dos olhares curiosos. Esta é a abordagem mais pertinente para a atitude, no sentido em que valoriza a sua determinação em lugar da sua imagem, dando uma grande liberdade à produção do desenho. O carácter inacabado não é um propósito mas sim uma consequência.

A valorização progressiva da imagem trouxe grandes vantagens do ponto de vista teórico do desenho, por lhe conferir qualidades psíquicas decorrentes do processo. Embora o intuito da sua produção fosse pouco relevante, apesar da ligação com a obra final ser bastante referida, a vantagem prende-se com a valorização de desenhos que, fora do conteúdo preparatório, tivessem o aspeto de esboços. Em certa medida, o aspeto seria uma garantia de realização dentro da mesma atitude. Em simultâneo, observou-se um esvaziamento da ideia no desenho, crescendo os estereótipos de representação. Só no final do séc. XIX a vontade de romper paradigmas através da combinação de sistemas e técnicas de representação viria a possibilitar uma expressão, através do desenho, menos condicionada e reunindo na autonomia do esboço os sentidos concetual e plástico da obra de arte. Portanto uma expressão plena da atitude muito além daquilo que, na época, se conseguia descrever com paralelo em estudos filosóficos ou científicos.

Quando Joaquim P. Vieira enquadra o Esboço entre quatro atitudes expressivas fundamentais do desenho de representação, o *modo* sobrevive ao desenho do século XX, precisamente por se manter uma atitude sem que esta esteja necessariamente relacionada com o carácter preparatório dos desenhos. O esboço manifesta-se pela emergência da expressão e as faculdades do desenhador orientam-se para a sua realização. As dúvidas sobre a caracterização proposta residiram no facto de ela estar direccionada para um determinado tipo de desenho, decidido, seguro, sem correção, e para a escolha dos modelos que o possibilitam. Desta forma validámos o referente da ideia, formulada a partir da observação já realizada, como uma das possibilidades de conceber uma imagem mental com características de síntese e persistência visual. Trata-se de um dos processos de concetualizar a relação global entre os objetos da composição, bem como uma forma de planear a sua estrutura para uma tradução instantânea e de acordo com a imagem de referência. No entanto, sem colocar em causa o sentido de radicalismo, espontaneidade e movimento reflexo, depositámos nos mecanismos de receção do estímulo visual e nos processos cognitivos a possibilidade de responder de forma criativa a partir de conceitos e convenções.

Quando abordámos a percepção visual, procurávamos a chave para a configuração da atitude percetiva do esboço. Isto é, a partir do momento em que se determina a produção do esboço, os mecanismos de percepção do ambiente alteram-se para otimizar a capacidade de receber e processar o estímulo visual. Para tal, conseguimos articular o esboço com os princípios da Gestalt e encontrar um conjunto de propriedades elementares, que relacionam o ambiente com o desenho. Os princípios de organização visual-espacial das formas, através de processos muito imediatos e simplificados, demonstram como é possível relacionar o entendimento do campo visual com o planeamento do traçado. No entanto, a continuação dos estudos revelou que a complexa organização do cérebro poderia oferecer mais no que respeita à dedicação da atenção a características muito particulares do ambiente.

Do nível fenomenológico da Gestalt avançamos para o nível anterior dos mecanismos. Do nível da forma e das tensões que estabelecem entre si consideramos também o espaço como base para a organização dessas formas. No carácter dedicado do cérebro uma zona designada por Parahippocampal Place Area (PPA) é especializada no reconhecimento de contextos espaciais, interiores e exteriores. Portanto, o estímulo desta área através das solicitações do desenho pode aumentar a sensibilidade do desenhador na deteção das características dos diversos ambientes. Porém, usando as características do *modo* como pistas, iniciamos uma seleção da informação visual a partir da organização celular do olho, que conduz aos dois sistemas fundamentais de processamento de dados relativo à localização geral, movimento e ação (via “dorsal”) e localização particular e reconhecimento das formas (via “ventral”). O conhecimento antecipado do ambiente antes de o representar, permitiria canalizar o empenho no desenho maioritariamente para as funções associadas à via “dorsal”. Apesar das ligações entre estas duas vias, privilegiámos outras funções, que estabelecem um carácter muito imediato no processamento de estímulos da via “dorsal”, como detetar a posição e a direção no córtex primário e o acesso direto deste conteúdo, sem passar por zonas de reconhecimento avançado, ao processamento do movimento e ao córtex motor. A possibilidade de conduzir o estímulo visual para o sentido da direção, movimento e gesto parece assentar nas propriedades do esquisso. Recorremos também a esta divisão do processamento para separar a informação do ambiente em funcional e semântica, estabelecendo uma relação entre conteúdo prático e familiar do ambiente. Neste sentido, quanto mais o desenhador procura expressar informação semântica, mais afastado se encontra do esquisso. Em termos de reconhecimento das formas para o traçado, como o desenhador já se encontra no lugar e possui algum conhecimento sobre ele, em vez de uma base de reconhecimento formal através de conceitos (que atrasaria o registo) propusemos a perceção da textura geral como um dos processos para reduzir a preponderância da forma na perceção dos fenómenos do ambiente. Portanto, em sintonia com os princípios da Gestalt, a reconstrução dos objetos a partir de uma textura geral orienta o desenhador para a economia formal. Ainda, de acordo com as vias de processamento, adotou-se o modelo de Fred Previc para desenvolver uma noção exposta num artigo nosso realizado no âmbito da investigação, sobre a perceção holística do espaço na sua importância para hierarquizar e gerir o conteúdo e o processo de registo. A consciência da relação do desenhador com a profundidade espacial e o alcance do corpo e da amplitude dos gestos, pode constituir uma mais-valia no sentido de o desenho poder apresentar um carácter baseado em fenómenos, e não numa experiência racional do espaço. No âmbito dos conhecimentos sobre perceção, realizámos experiências de desenho no sentido de corroborar a viabilidade de articular um conhecimento científico com experiências deste tipo. Relativamente ao uso da área associada à visão periférica, concluímos que para um desenho com carácter geral é pouco relevante utilizar os recursos óticos associados a um conhecimento detalhado das formas. Isto é, com informações

difusas sobre os objetos é possível uma representação simplificada com conteúdos bastante informativos. Relativamente ao sentido de reconstrução dos objetos, concluímos que com informação residual sobre as principais interseções destes no campo visual é possível uma representação textural baseada nas expectativas criadas pelas direções das linhas.

O possível encurtamento entre a receção e o processamento do estímulo pela via "dorsal" é explorado pela memória e pela gestão de experiências armazenadas pelo desenhador. A memória figurou no corpo desta investigação como fundamental para suportar as opções tomadas pela atitude durante o desenho de observação. A Memória Visual de Longo Prazo contribui a dois níveis para o esquisso, o da escolha estratégica de referências armazenadas através de experiências anteriores, e o da resposta através dos automatismos processuais, que permite um desenho expedito, decidido e seguro. Esta última característica relaciona-se com o processamento da via "dorsal" no sentido de obter uma resposta por reflexo ao estímulo. Esta relação permite-nos argumentar que se o gesto do esquisso é mediado por conceitos, eles atuam de maneira não-consciente e acrítica sobre os resultados. Por consequência, o momento do traçado do esquisso não é significativo para a formação de uma memória episódica consistente. Se através do esquisso o desenhador regista uma ideia, está atento a algo que não o desenho. O sentido mnemónico do traçado é indiciador de que a memória foi guardada no exterior e não na mente do desenhador. Desta forma, a relevância do episódio de esquisso reside no momento anterior e posterior ao seu desenho.

Sobre o recurso às Memórias Sensorial e de Curto Prazo, concluímos terem um desempenho fundamental na gestão da informação ativa durante o processo de desenho, nomeadamente na maneira como se dedica atenção ao motivo e planeia o registo. Relativamente ao processo de atenção, ele é configurador do conteúdo do desenho no sentido em que, através da atenção, o conteúdo do campo visual é reduzido àquilo que é pertinente e estimulante para a formação do desenho. Portanto, a atitude percetiva do esquisso envolve uma atenção específica que realiza grande parte do trabalho de seleção e ênfase do conteúdo. A atenção e a sua duração permitem, em articulação com as Memórias Sensorial Visual e Visual de Curto Prazo, optar por um regime de desenho que varia entre a observação, retenção e registo e um traçado que recorre faseadamente ao referente para atualizar os conteúdos do desenho. A atenção permite determinar referências sobre o olhar quer ele relativamente ao campo visual, quer ao suporte, permitindo a progressão do desenho sem correções, sem voltar a fixar o mesmo ponto duas vezes. Configura portanto duas posturas diferentes com implicações na estratégia cognitiva, na velocidade e segurança com que se realiza o desenho. Sobre esta matéria realizámos exercícios de desenho a partir de imagens com tempos de exposição diferentes, para atestar a capacidade de retenção das memórias supracitadas. As conclusões mais relevantes apontam para o facto de uma maior exposição implicar uma maior relação de

conteúdos traduzidos no desenho e, em geral, a capacidade para desenhar durante mais tempo. Por outro lado, sobre a rapidez do tempo de exposição, os participantes foram sensíveis a uma imagem mostrada durante 41 milissegundos, sobre a qual conseguiram iniciar a representação das arestas principais. Esta experiência é demonstrativa da rapidez através da qual se pode voltar a olhar para a vista e recolher informações relativas a cada fase do desenho.

A atitude do esquisso antecipa o registo e acompanha-o na sua duração. O conceito de atitude observado como uma disposição específica da percepção, memória e cognição, é gerido pela convicção do desenhador face à necessidade de agir de acordo com expectativas criadas sobre o desenho. Neste sentido, boa parte do desenho resulta de um planeamento dominado pela intuição, sendo a outra parte dominada pelo planeamento contingente, o que implica um controlo mais consciente do processo. Estes dois tipos de planeamento comumente associados ao desenhador inexperiente e com experiência são, efetivamente, observáveis em ambos sempre que se altera o paradigma de representação baseado na atenção ao campo visual para o conhecimento que se detém sobre a estrutura e organização dos objetos. A dualidade entre intuição e reflexão, está também presente na organização inicial do desenho, entre aquilo que designámos por construção paralela e construção sequencial. Os dois casos refletem variações na atitude e diferentes formas de gerir a distribuição e a qualidade da informação inicial que, no decurso do desenho, representa também duas durações de registo diferentes. Ao nível do gesto e das suas limitações, fizemos corresponder uma construção intuitiva à linha contínua e solta, que sofre poucas recolocações no suporte, sendo reorientada em função do estímulo, e a uma construção mais regulada que assenta no rigor do reposicionamento, no traçado curto mas incisivo. Enquanto a primeira aponta numa direção pictórica e mais aleatória, a segunda procura uma definição volumétrica e implica a conceção da realidade a partir da deteção de características individuais. Portanto, o planeamento do conteúdo e do gesto que o formaliza pode ter fortes repercussões no fluxo do desenho e na permanência da atitude ao longo do registo.

Na linha da relação entre percepção para ação, memória processual e cognição, avançamos a hipótese de desenhar sem recurso ao reconhecimento, bem como o carácter improvisador do esquisso. As conclusões que tomámos apontam para que o esquisso possa ser realizado sem que o desenhador reúna informação simbólica sobre os objetos presentes no campo visual. A partir da sua prática, a relação direta entre a posição, a direção ou a dimensão detetadas no campo visual e o gesto que as traça no suporte, não implica que cada objeto seja identificado, tampouco que o desenhador olhe para os objetos como entidades isoladas. Sendo possível, no desenho procura detetar-se uma particularidade aparente que represente, em simultâneo, dois ou mais objetos, e privilegiando a aparência como fonte o reconhecimento integral do objeto é secundário. Para que tal aconteça é necessário, como no improviso, uma inibição da tentativa natural de reconhecimento e de

avaliação do conteúdo emocional daquilo que se observa. A presença do sentido crítico em relação ao estímulo, tal como ao desenvolvimento do desenho, nem sempre é um adjuvante ao bom desempenho. Assim, considerando o carácter antecipatório da atitude, o momento de registo mais puro decorre num processo de consciência muito reduzida, acrítico, atento ao estímulo no sentido em que coordena as funções motoras.

A capacidade do desenhador para reunir e ativar os mecanismos cognitivos que lhe permitem uma experiência sensorial melhorada parte também por ter concebido processos no desenho que contribuem para essa qualidade. Portanto, considerámo-los como parte integrante da atitude, também pelo facto de se manterem inalterados durante o registo. Uma utilização eficiente do conceito de enquadramento permite desde logo delimitar a atenção e restringir a percepção a um campo mais controlado. O enquadramento constitui-se como escala na relação desenhador-ambiente-desenho, permitindo criar um campo referencial interno. Com efeito, o índice de referências é também muito elementar passando por relações vertical/horizontal, esquerda/direita e cima/baixo do quadro. São referências que se estendem à localização do desenhador no espaço, em sintonia com a referida percepção holística do espaço. A equivalência entre o enquadramento e os campos de referência visuais é uma evidência das práticas do desenho de observação que usam o enquadramento como referência virtual para transpor medidas. Porém, o enquadramento é também uma porta de entrada para a organização do conteúdo semântico, revelando a dotação de significado e a hierarquia dos valores da experiência do lugar e dos objetos através da composição, da escolha dos pontos de vista, da seleção temática e da maneira como, articulando informação com diversos níveis, se enfatiza o motivo e a sua persistência. Se porventura a ideia de que um esquisso poderia resultar apenas de uma ação mecânica do gesto e que apenas se pretende uma configuração pouco pessoal de tão elementar, este conjunto concetual preliminar dota-o, através das escolhas realizadas, de um sentido, um significado intrínseco.

A dinâmica das tensões é uma das grandes motivações para a realização do esquisso e o movimento estabelece a união entre o ver e o registar. Por tal, a sensibilidade para sua representação requer uma gestão energética que não passa apenas pela economia do gesto. A disponibilidade energética do desenhador é fundamental para a percepção das qualidades do espaço e das formas, e para uma eficiência motora capaz de uma relação gesticular dentro dos atributos do esquisso. Esta disponibilidade tanto corresponde ao gasto de recursos para uma atividade de observação como para a evocação de memórias sobre as diversas experiências. Nesse sentido, os exemplos de economia visual como a linha interrompida ou estilizada passam também por uma economia energética na sua produção, não só fugindo à exigência da atenção e do rigor de linhas bem definidas, como utilizando um tipo de traçado que é omissivo na qualidade da informação ou faz parte de uma rotina de trabalho, tornando irrelevante o que não está na sequência do interesse. No caso da utilização de manchas e da avaliação tonal, pode haver uma gestão eficiente

dos recursos pela redução do conteúdo formal e aumento da capacidade de sugestão. A escolha dos materiais e da capacidade para gerar superfície, em função da dimensão da área de trabalho, contribui para esta noção.

O movimento entre a informação percetual e concetual motivou-nos o último capítulo. A capacidade de o cérebro transformar informação concetual em percetual e vice-versa, completando-a e imaginando novos contextos para a sua visualização, conduziu-nos na relação entre o tipo de grafismo presente no esquisso de conceção do projeto de arquitetura ou design e o do desenho de observação. A ideia que a atitude é unitária entre os diversos esquissos não poderia corresponder somente às características genéricas que a definem mas, também, à partilha de um grafismo que caracteriza a noção de pensamento visual. O gesto é apresentado como expressão direta e inequívoca do pensamento, da organização concetual que se baseia em abstrações da realidade, tornadas em *schemas* sem referência métrica. Os *schemas* são utilizados no esquisso de observação pela sua capacidade de articular informação e, olhando com atenção para um desenho esquissado, ficamos com a sensação de que a informação presente não pertence toda à escala do campo visual e da sua profundidade perspéctica.

287

No desenho as formas perdem por vezes as suas coordenadas relativas e parecem representar os objetos por categoria ou classe. Portanto, as marcas podem ser partilhadas, bem como os pensamentos que lhes dão origem, se o grau de convenção dos sistemas de representação for baixo, permitindo a coexistência multidimensional de informação. Se é possível encontrar na área de trabalho representações justapostas com diversas aproximações ao mesmo conteúdo, é possível que coexistam no mesmo desenho sabendo que o cérebro do desenhador tem capacidade para articular essas informações. Se a expressão de informação conceptual é bastante expedita, a sua articulação com a observação do ambiente, não só pode aumentar os índices informativos do desenho como melhorar a o seu tempo de realização. No pormenor do esquisso de observação, as marcas relativas à textura ou a objetos de pequenas dimensões remetem decididamente para a dinâmica do pensamento visual.

Mediante estas conclusões, julgamos contribuir para o desígnio inicial de aprofundar o conhecimento sobre o esquisso e a sua representação, na particularidade de observação do lugar e do objeto. As principais linhas de investigação estavam traçadas, no entanto esclarecemos alguns conteúdos aparentemente antagónicos. Consolidámos aquilo que continua a ser o fulcro em torno do qual assenta o esquisso, a configuração da atitude, que na dimensão por nós atribuída está além da atitude percetiva inicial. Através da reunião de um conteúdo multidisciplinar, foi possível compreender com detalhe alguns mecanismos através dos quais o esquisso concentra o potencial das faculdades do desenhador. Neste percurso criamos um roteiro a partir do qual se pode estudar outros *modos* conferindo-lhes um conhecimento igualmente exaustivo. Pretendemos também que esta reunião de conhecimentos permita a continuidade dos estudos, através de equipas

com diversas valências científicas, não centradas apenas nas artes. Por fim, a nossa ligação ao ensino e às práticas pedagógicas teve uma importância fundamental no conhecimento da teorização a partir da origem, no apreender dos processos e na possibilidade de realizar exercícios para aferir resultados. Por tal, o corpo de texto inclui um conjunto de referências de elevada importância tanto para o ensino dos Modos do Desenho, como para a interpretação dos diversos resultados que os estudantes vão produzindo. Como fio condutor procurámos uma abordagem unitária ao conceito de “esquisso” procurando reduzir distâncias interpostas pelas diversas linhas de investigação.

CAP. I

001. Giorgio Vasari, *Judith Decapitating Holofernes*, s.d., caneta e tinta castanha, aguada castanha, 154 x 124 mm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. n.º 1975.407.2.
002. Federico Zuccaro, *Artistes dessinant d'après Michel Ange dans la Chapelle Médicis*, s.d. 200 x 263 mm. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Inv. n.º 4554, Recto.
003. Vicente Carducho, *Demonio huyendo*, (Lámina 22), 243 x 180 mm, lápis negro. Museo del Prado F.A. 70. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. – *Dibujos Españoles Siglos XV-XVII*, p. 22.
004. Charles-Alphonse Du Fresnoy, *Junon et Argus*, séc. XVII. 128 x 191 mm, lápis negro, pena e tinta castanha, aguada castanha sobre papel vergé crème, Musée de Grenoble, Inv. n.º MG 1803.
005. Gérard de Lairese, *Bacchanal*, 1655-1711, 160 x 152 mm, pena e tinta castanha com aguada a cinza. British Museum, Inv. n.º SL,5226.154.
006. Jonathan Richarson, *An angel leaning towards the right*, after a drawing attributed to Correggio, 1665-1745, 50 x 50 mm, pena e tinta castanha. The British Museum, Inv. n.º 1902,0822.50.
007. Michel François Dandre-Bardon, *Un Salon*, s. d., 355 x 757 mm, tinta castanha, lápis castanho, sanguínea e pena. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Inv. n.º RF 36037.
008. Alexander Cozens, *'Blot' Landscape Composition*, 1760, 160 x 206 mm, aguada castanha. The British Museum, Inv. n.º PD 1888-1-16-8 (27)
009. Alexander Cozens, *Plate 8 From Plates 1-16 ('blot' landscapes) for 'A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape'*, 1785, 240 x 314 mm, Tate Britain, Inv. n.º T03176.
010. Joshua Reynolds, *Sketchbook*, 1752, 185 x 130 mm, lápis negro. The British Museum, Inv. n.º 1859,0514.305
011. William Gilpin, *landscape*, estampa 1.3, "The Art of Sketching Landscape". In GILPIN, W. – *Three Essays...* (1792).
012. Cirillo Volkmar Machado, *Apotheosis of St Anthony of Padua: Design for the Ceiling of the Royal Oratory or the Chapel of 'Nossa Senhora do Livramento', the Convent at Mafra, and a Separate Study for the Central Composition, Drawn to a Smaller Scale*, c. 1796, 216 x 211 mm, caneta e tinta castanha e lápis negro. Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. n.º 756. TURNER, N. – *European Master Drawings from Portuguese Collections*, p. 257.

013. *Dessein*, Planche XXX. DIDEROT, Denis; d'ALEMBERT, Jean – Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, p.11
014. Jean Auguste Dominique Ingres, *Groupe de figures guerrières*, s.d. 11 x 16 mm, lápis negro, tinta castanha e pena. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Inv. n.º RF 1107, recto.
015. Eugène Delacroix, *Croquis divers et notes manuscrites*, s.d., 193 x 127 mm x 2. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Inv. n.º RF 1712.BIS, 42 e RF 1712.BIS, 43. (Nossa colagem)
016. Constantin Guys, *Sketch of Two Coaches*, s.d. 94 x 184 mm, caneta e tinta castanha, aguada com tinta cinzenta e castanha. The British Museum, Inv. n.º 1926,0415.6.
017. Honoré Daumier, *Figure Studies, Including Scenes of Interrogation*, 1860, 302 x 400 mm, caneta e tinta, aguada sobre lapis negro. The Metropolitan Museum of Art, Inv. n.º 2005.36.
018. Édouard Manet, *A Man on Crutches*, 1878, 271 x 197 mm, pincel e tinta litográfica em papel transfer. The Metropolitan Museum of Art, Inv. n.º 48.10.2.
019. Henri de Toulouse-Lautrec, *Seule*, 1898, 310 x 396 mm, óleo sobre cartão. Musée d'Orsay, Inv. n.º RF 1984 30.
020. Jean-Baptiste Camille Corot, *Premières idées pour: Dante et Virgile (1859); Jeux de cache-cache; La Solitude (1866)*, Fig. 111-113 de ROUYEYRE, E. - *Comment Appréier: Les Croquis, Esquisses, Etudes Dessins, Tableaux*, p. 169.

CAP. II

Q01. Polaridade entre *modos*.

021. *Two overlapping outlines with sections*. In LAVATER, Johann C., CHODOWIECKI, Daniel - *Essai sur la physiognomonie : destiné à faire connoître l'homme & à le faire aimer*.
022. David Hockney, *Portrait of the Artist's Mother; Mrs Laura Hockney*, Bradford, 1972, 432 x 353 mm, tinta sobre papel. Tate, Inv. n.º T11897.
023. Exemplificação dos diversos tipos de toque na realização de um contorno. NICOLAIDES, K. *The Natural Ways to Draw*, p. 13.
024. Desenho de observação de limites e arestas (Contorno). Realizado pelo estudante João Pedro Silva na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2009, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel.
025. Desenho de observação de limites e arestas (Contorno). Realizado pelo estudante Duarte Pereira Pereira na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2013, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel.
026. Henri Matisse, *Reclining Nude (The Painter and his Model)*, 1935, 378 x 505 mm, caneta e tinta da Índia. The State Hermitage Museum, Inv. n.º OP-46047.
027. Esquema demonstrativo da relação entre o olho e a mão e o 'Contorno cego'. in CHING, F. D.K. – *Design Drawing*, p. 19.
028. George Copeland Ault. *Shipboard*, 1924. 229 x 152 mm, Grafite sobre papel. Brooklyn Museum, Inv. n.º LP, 2007.46.
029. Majund, Sangram, *Rooftop #1*, 2007, 660 X 965 mm, Carvão sobre papel. [em linha]. [Consult. 23 Set. 2013] <[http:// www.sangrammajumdar.com/drawings.html](http://www.sangrammajumdar.com/drawings.html)>
030. Desenho de observação de volumes e tonalidades, (esboço monocromático). Realizado pelo estudante Adriano Peixoto na unidade curricular Laboratório de

- Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2009, 420 x 297 mm, lápis conté sobre papel.
031. Desenho de observação enfatizando a cor e placidez do lugar (esboço cromático). Realizado pelo estudante Duarte Pereira na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2013, 420 x 297 mm, pastel e lápis de cor sobre papel.
032. Joseph Mallord William Turner, *Street Scene in Town*, c.1830–4. 150 x 222 mm, grafite sobre papel. Tate Inv. n.º D33955
033. Pierre Bonnard, *Street scene, Evening*, c.1897. 200 x 250 mm, tinta negra, aguarela, lápis negro e grafite sobre papel. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. n.º 2005.148
034. Folha com 10 esboços, captando aspetos do mesmo lugar. Realizado pela estudante Vera Assunção na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2013, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel.
035. Attributed to Jean-Baptiste-Camille Corot, *Three landscape sketches*, 1859. 207 x 133 mm, caneta e tinta sobre papel. The Courtauld Institute of Art, Inv. n.º D.1952. RW.4256.
036. Ch'ng Kiah Kiean, *Wat Yanawa 02*, 2010/11/05, 380 x 280 mm, grafite e aguarela sobre papel. [em linha]. [Consult. 10 out. 2012] <<http://kiahkiean.com/artblog/2010/11/>>
037. Leonardo da Vinci, *Study of a child with a cat*, c.1478, caneta e tinta sobre papel, 206 x 143 mm. Galleria degli Uffizi, Florence.
038. James Tissot, James Tissot, *Trafalgar Tavern, Greenwich*, 1878. 35.5 x 25 cm, tinta negra sobre papel. Harvard Art Museums, Inv. n.º 1919.565.
039. Charles Sheeler, *The Open Door*, 1932, 60.3 x 45.7 cm, lapis conté sobre papel. The Metropolitan Museum of Art, Inv. n.º 1992.24.7
040. Desenho Detalhado. Realizado pela estudante Leonor Cascais na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2012, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.
041. Desenho Detalhado. Realizado pelo estudante Pedro Aires na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2012, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.
042. *Esquisso*, Caneta/Pincel, A4 (Fig.1) e *Esquisso*, Esferográfica, A4 (Fig.2). In VAZ, S. – 4 *modos* de desenho para uma percepção desenvolvida, p. 38.
043. Desenho segundo o processo de aplicação da *mancha directa*. Realizado pelo estudante Paulo Monteiro na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2003, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.

CAP. III

044. Ponto de vista de referência. Nossa fotografia.
045. Figura-fundo. Demonstração do efeito de Figura-fundo. Nosso desenho, 2013, 100 x 150 mm, esferográfica sobre papel.
046. Destino comum. Demonstração do princípio do Destino Comum. Nosso desenho, 2013, 100 x 150 mm, esferográfica sobre papel.
047. Proximidade e similaridade. Demonstração dos princípios de Proximidade e Similaridade. Nosso desenho, 2013, 100 x 150 mm, esferográfica sobre papel.
048. Continuidade. Demonstração do princípio de Boa Continuidade. Nosso desenho, 2013, 100 x 150 mm, esferográfica sobre papel.

049. Forma fechada. Demonstração do princípio de Forma Fechada Nosso desenho, 2013, 100 x 150 mm, esferográfica sobre papel.
051. Figura ilustrativa do artigo Lugar e objecto como circunstância do esquisso. In DUARTE, M. B. – Lugar e objecto como circunstância do esquisso, p. 31.
052. Representação do fluxo da tensão dinâmica. PORTER, Tom – *How Architects Visualize*, 1979. p. 75.
- 053.; 054. Desenho de conteúdo urbano através da seleção de linhas de fronteiras pertinentes. Exercício de introdução à percepção do espaço realizado por estudantes do MIARQ/EAUM, 2014. 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel. Sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação
055. Produção analógica de *isovists*. Ilustração no artigo BENEDIKT, M. L. – To take hold of space: isovists and isovist fields, p. 55.
056. Ilustração esquemática de como as imagens podem ser definidas unicamente pelo seu layout e conteúdo. OLIVA, A. [et al.] – Representing, perceiving, and remembering the shape of visual space, p. 314. (nossa tradução).
057. Esquema explicativo sobre a representação elementar da profundidade, retirado de um manual de Hans Daucher. In MOLINA, J. J. G. [et al.] – *El Manual de Dibujo*, p. 309.
- 058 . John Sell Cotman, *Durham*, c.1805. 135 x 254 mm, aguarela e grafite sobre papel. Tate Britain, Inv. n.º N03634.
059. Ilustração presente no livro de Manfred Maier. MAIER, Manfred – *Procesos Elementales de Proyección y Configuración*, p.24.
060. Ilustração presente no artigo de Irving Biederman.” BIEDERMAN, I. – Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding, p. 122.
061. 061a. 062a. 061b. 062c. 062d. Figuras do exercício de reconstrução. 061. Fotografia do espaço urbano com junções obliteradas; 061a. Fotografia de referência com junções presentes e ligações obliteradas; 062a-d. desenho, vários autores estudantes do MIARQ/EAUM, 2015, 100 x 150 mm, marcador sobre papel. Sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.
063. Vincent van Gogh, *Arles View from the Wheat Fields*, 1888. 312 X 242 mm, aparo de cana, pena, e tinta sobre grafite e papel. The J. Paul Getty Museum, Inv. n.º 2001.25.
064. David Georg Holm, *Église and Place Saint-Sulpice*, 2009? In HOLM, David George – *Drawing Paris*. Edgecliff: Jane Curry Publishing, 2010, p. 78
065. Esquisso. Realizado pela estudante Vera Moura na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2012, (fragmento) 420 x 297 mm, marcador sobre papel.
066. Desenho Detalhado. Realizado pela estudante Miguel Marques na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2001, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.
067. Diagrama do olho humano e detalhe da retina mostrando os cones, os bastonetes e o tecido celular da retina. SOLSO, R. – The psychology of Art and the Evolution of the Conscientious Brain, p.86.
068. Cone de visão mostrando a visão Foveal, Parafoveal, Perifoveal e a Visão Periférica. In SOLSO, R. – The psychology of Art and the Evolution of the Conscientious Brain, p. 92.
069. “O que o olhos vêem.” In SOLSO, R. – The psychology of Art and the Evolution of the Conscientious Brain, p. 95.
070. 071. 071a. 071b. 071c. 071d. Figuras do exercício “Para um desenho pouco focado”, sobre visão periférica. 070 Fotografia do espaço urbano sem tratamento; 071. Imagem

de referência com tratamento por filtro gaussian. 071a-d. desenho, vários autores estudantes do MIARQ/EAUM, 2015, 100 x 150 mm, esferográfica, ponta de nylon, feltro e pastel de óleo sobre papel. Sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.

072. Esquema do cérebro do macaco mostrando as vias “dorsal” e “ventral” e a sua caracterização funcional. In GOLDSTEIN, E. Bruce – *Sensation and Perception*. Apud MISHKIN, M., UNGERLEIDER, L.; MAKCO, K. – Object Vision and Spatial Vision: Two Central Pathways, *Trends in Neuroscience*. Nº6 (1983), p. 414–417 (fig.1).
073. Dois desenhos privilegiando o sentido da direção dominante das texturas e dos objetos. Miguel Bandeira Duarte, caderno de desenhos, grafite sobre papel, 2011.
074. Representação da seletividade dos neurónios para diferentes tipos de orientação. In PURVES, Dale [et al.](eds.) – *Neuroscience*, p. 288.
075. Mapa da especialização funcional do cérebro relativamente às zonas referenciadas no texto. Mapa concebido no âmbito desta investigação.
076. Exemplo para oito diferentes tipos de estímulo e a percentagem de alteração de sinal no PPA para cada. In EPSTEIN, R; KANWISHER, N. – A cortical representation of the local visual environment. *Nature*. Nº 392 (1998). p. 598–601.
077. Interpretação dos conceitos de Fred H. Previc a partir do posicionamento do desenhador no espaço. Imagem concebida no âmbito da investigação.
078. Álvaro Siza, *Roma*, 1980/09, caderno 65. In SOUTO MOURA, E. [et. al] – Álvaro Siza: Esquissos..., p. 45.
079. Katsushika Hokusai, *Ryakuga haya oshie* “Lições de Desenho Rápido”, 1812. In NETTETSU, Tengudo; HOKUSAI, Katsushita - *Ryakuga haya oshie*. [s.l.]: Tsuru-ya Kinsuke, 1812-14.

293

CAP. IV

080. LUTZ, Edwin.G, *Rabbits*, 1935. LUTZ, Edwin.G. – Drawing Made Easy, p. 38-39.
081. J. VERDIER; R. BRÉSSON, *La Poule*, 1962. VERDIER, Jean e BRÉSSON, René – *Le Dessin a L'École*. p. 6.
082. Edward Hopper, *Three Studies: Landscape with Trees, Rooftops, Landscape with Buildings*, 1899-1906. 222 x 152 mm, caneta e tinta negra e castanha sobre papel. Whitney Museum of American Art, Inv. n.º 70.1557.36a-b.
083. Edward Hopper, *Study for Corn Belt City*, 1946-47. 279 x 216 mm , pastel seco sobre papel. Whitney Museum of American Art, Inv. n.º 70.197.
084. Ian Simpson, Dois desenhos a partir da imaginação de uma paisagem urbana, s. d. SIMPSON, Ian, *Drawing – Seeing and Observation*, p. 22.
085. Hans Hofmann, *Untitled*, 1942. Glenn C. Janss Collection. BOWEN, Ron – *Drawing Masterclass*, p. 115.
086. Frank Auerbach, *Working Drawing for 'Primrose Hill'*, 1968. 251 x 311 mm, pastel e grafite sobre papel. Tate, Inv. n.º T01271.
087. Albrecht Durer, *Study of the Proportions of a naked woman with a sign*, 1500. 303 x 206 mm, caneta e tinta castanha. Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n.º KdZ 44.
088. Denman Waldo Ross, *Seated Male Nude*, s.d. 355 x 254 mm, grafite sobre papel. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. n.º 1936.153.10.
089. Julie Mehretu, *Mind Breath Drawings (16)*, 2010. 635 x 914 mm, grafite sobre papel. Cortesia da artista e Marian Goodman Gallery, New York. In MASLEN, M.; SOUTHERN, J. – *Drawing Projects: an exploration of the language of drawing*, p. 83.

090. Marius Bauer, *Het Damrak, gezien vanaf het Centraal Station*, s.d.. 100 x 140 mm, lapis sobre papel. Rijksmuseum, Inv. n° RP-T-1949-684(R)
091. George Hendrik Breitner, *Gebouwen aan het Damrak te Amsterdam*, 1902. Grafite sobre papel. Rijksmuseum, Inv. n° RP-T-1924-75-16
092. 092a. 092b. 092c. 093. 093a. 093b. 093c. Figuras do exercício” memorização e tradução gráfica”. 092. e 093 Fotografias do espaço urbano utilizadas como referentes; 092a. 092b. 092c. 093a. 093b. 093c. desenho, vários autores estudantes do MIARQ/EAUM, 2015, 100 x 150 mm, esferográfica e feltro sobre papel. Sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.
094. Daciano da Costa, *Madeira*, 1981. 160 x 240. Ilustração do livro COSTA, D. da – *Croquis de viagem*. p. 83.
095. Greg Betza, *Sainte Catherine*, Honfleur, 2015. [em linha]. [Consult. 15 ago. 2012] Disponível em [www: <url: http://www.gregbetza.com/>](http://www.gregbetza.com/)
096. Louis Kahn, *Palazzo Ducale*, 1950, In MANSILLA, L. – *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, p. 173.
097. 097a. 097b. 098. 098a. 098b. 099. 099a. 099b. 100. 100a. 100b. Figuras do exercício” atenção e tradução gráfica”. 097. a 100. Fotografias do espaço urbano utilizadas como referentes; 097a-b. 098a-b. 099a-b. 100a-b. desenho, vários autores estudantes do MIARQ/EAUM, 2015, 100 x 150 mm, esferográfica, pastel de óleo e feltro sobre papel. Sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.
101. Leo Gestel, *Schetsen van een wiewerwedstrijd*, s.d. 90 x 152 mm, grafite sobre papel. Rijksmuseum, Inv. n.º RP-T-1960-521(R).

CAP. V

102. Timothy Hyman, *Atspitalfields*, 2007. 150 x 210 mm. Col. Dinah Casson & Sir Alan Moses. In HYMAN, T. – *Fifty Drawings*, p. 42.
103. Eduardo Souto-Moura, *Estádio Municipal de Braga*, tinta s/ papel, 29,7 x 21 cm, 2003. In BAHAMÓN, A – *Sketch – Plan – Build*, p. 137.
104. Planeamento de rotina. Desenho esquisado (fragmento). Realizado por estudante na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2012, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.
105. Planeamento contingente. Desenho esquisado (fragmento). Realizado por estudante na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2001, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.
106. Mário Linhares, *Arco da Rua Augusta*, 2015. [em linha]. [Consult. 7 Mai. 2015] Disponível em [www: <url: http://urbansketchers-portugal.blogspot.pt/2015/04>](http://urbansketchers-portugal.blogspot.pt/2015/04/)
107. Eduardo Côte-Real, “Do it yourself” *Faça você mesmo*, s.d. Seleção de imagens a partir da proposta para desenho no espaço urbano de E. Côte-Real. CÔTE-REAL, E. – *The Smooth Guide to Travel Drawing*, p. 383-395.
108. Thomas C. Wang, “A successful sketch” *Demonstration IV*, s.d. Seleção de imagens a partir da proposta para desenho no espaço urbano de Thomas C. Wang. WANG, T. C. – *Sketching with Markers*, p. 91-92.
109. James Hobbs, *Trafalgar Square*, 2005. Ilustração do livro CAMPANARIO, G. – *The Art of Urban Sketching*, p. 154.
110. Mónica Cid, *Desenhos na Av da Liberdade I*, 2012. [em linha]. [Consult. 25 jul. 2013] Disponível em [www: <url: http://monicacidcadernos.blogspot.pt/>](http://monicacidcadernos.blogspot.pt/)
111. Folha com 7 esquisos (fragmento), Realizado por estudante na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2012, 420 x 297 mm, grafite sobre papel.

112. Joseph Mallord William Turner, *The Campo*, Siena 1828. 148 x 104 mm, grafite sobre papel. From Florence to Orvieto Sketchbook, Tate, Inv. n.º D21616.
113. Daciano da Costa, *França*, 1980(?). In COSTA, D. da - *Croquis de Viagem*. p. 168.
114. Wardell Milan, *Drawing of Harlem* (detalhe), 2009. [em linha]. [Consult. 29 set. 2012] Disponível em www: <url: <http://www.studiomuseum.org/>>
115. Asnee Tasnaruagrang, *Street of Melrose, View From The Abbey, Melrose, Scotland*, 2006. In TASNARUANGRONG, A. [et al.] – *Architects³Sketchbooks*, p. 18.
116. Claude Monet, *The Portrail de la Calende and the Central Tower*, c.1892. 180 x 110 mm, grafite. Sketchbook 3, fol. 7r. Musée Marmottan Monet, Inv. n.º D164.117.
- Vincent Desplanché, *Rue de Francs Bourgeois, Paris*, 2005. [em linha]. [Consult. 25 mai. 2015] Disponível em www: <url: <https://www.flickr.com/photos/vincentdesplanche>>
118. Paul Laseau, *Definition of Space*. s.d. Ilustração do livro LASEAU, P. – *Graphic Thinking for Architects and Designers*, p. 42.
119. 119a. Thomas C. Wang, *Street Scene in Basel*, s.d. 116a. Pormenor tratado digitalmente. Ilustração do livro WANG, T. C. – *Pencil Sketching*, p. 66.
120. 120a. Asnee Tasnaruagrang, *A Street, Hua Hin, Thailand*, s.d. 117a. Pormenor. Ilustração do livro TASNARUANGRONG, A. – *Architects³Sketchbooks*. p. 64.
121. Erich Mendersohn, *Musical sketches*. “Animato” - *architectural fantasy to dunes Architecture*, 1919/20, 77 x 91 mm, lapis azul sobre papel. Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n.º HdZ EM 802.
122. Hans Poelzig, *A concert hall for Dresden; sketch of the ‘focal point of energy’ with radiating lines of force*, c.1920. Ilustração do artigo TEUT, Anna – Five Finger Exercises and Scores. On Hans Poelzig’s Sketches for a Concert Hall and a Festival Theatre. *Daidalos*. Berlim. Nº 5 (set. 1982), p. 62.

CAP. VI

123. Luís Simões, *Praça Catalonia/Rua Gracia*, 2012. 28x43cm [em linha]. [Consult. 13 nov. 2014]. Disponível em www: < <http://www.worldsketchingtour.com/>>
124. John Skinner Prout, *Continental Street Scene*, 1860/70. 266 x 194 mm, grafite, caneta, tinta castanha e azul sobre papel. National Gallery of Art, Inv. n.º 1995.52.137.
125. Pedro Cabral, *Thumbnails*, Exercícios de enquadramento, 2014. [em linha]. [Consult. 23 jan. 2015]. Disponível em www: <url: <http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/>>
126. Caspar David Friedrich, *Mansion on the hill, the front garden wall and path*, 1799. 244 x 188 mm, caneta, tinta negra e grafite sobre papel manual. Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n.º SZ CD.Friedrich 99 recto.
127. Frederic Leighton, *Garden Arch*, s.d. 123 x 72 mm, ponta metálica sobre papel preparado. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. n.º 1946.35.42.
128. Eduardo Côrte-Real, *Tokyo*, 2008. In CÔRTE-REAL, E. – *Smooth Guide To Travel Drawing*, p. 473.
129. Henry Pitz, *Veneza*, 1962, In PITZ, H. – *Drawing Outdoors*, p. 51.
130. Julien Schieffer, *Sagrada Família*, 2015. [em linha]. [Consult. 8 Jul. 2015]. Disponível em www: < <http://france.urbansketchers.org/>>
131. Oona Leganovic, *Paris*, 2011. [em linha]. [Consult. 7 Mai. 2012]. Disponível em www: < <http://playinprogress.net>>
132. Inma Serrano, *Lisboa*, 2015. [em linha]. [Consult. 2 Jul. 2015]. Disponível em www: < <http://dibujosypegoletes.blogspot.com.es/>>
133. Rolf Schroeter, *Kaisersdamm*, 2015/08.05. [em linha]. [Consult. 13 jun. 2015]. Disponível em www: < <http://skizzenblog.rolfschroeter.com>>

134. Benedetta Dossi, *The Last Day*, 2012/08.01. [em linha]. [Consult. 23 fev. 2015]. Disponível em [www: <http://365onroad.blogspot.pt/>](http://365onroad.blogspot.pt/)
135. Miguel B. Duarte, *Rua Direita*, 2010. 297 x 210 mm, Grafite sobre papel, Nosso desenho.
136. Miguel B. Duarte, *Exercícios de composição*, 2014. 296 x 210, grafite sobre papel. Nosso desenho.
137. Melanie Reim, *100 (Almost) Views of Haystack Rock*, 2014/8/08. [em linha]. [Consult. 25 jul. 2015]. Disponível em [www: <url: http://sketchbookseduction.blogspot.pt/>](http://sketchbookseduction.blogspot.pt/)
138. Karl Friedrich Schinkel, *Landscape sketch & drawing a landscape with a temple portico & sketch to the Duomo in the painting "Medieval town on a river"*, 1815. 178 x 101 mm, caneta, tinta castanha sobre papel. Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n.º SM 15b.32.
139. Filipa Ferreira, *Roma*, 2013. In ALMEIDA, P. L. [et al.] – *Drawing in the University Today*. Porto: I2ads, 2014, p. 238.
140. Rui Neto, *story board II*, Passeio do Leal, 2009. Caderno gráfico, 2x(247 x 187 mm), canetas de tinta da china e aguada sobre papel quadriculado. [em linha]. [Consult. 13 jul. 2014]. Disponível em [www: <url: http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/>](http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/)
141. Percurso no Lugar. Realizado pelo estudante João Pedro Silva na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2009, 420 x 297 mm, esferográfica e grafite sobre papel.
142. Álvaro Siza, *Rio de Janeiro*, 1982. In SOUTO MOURA, E. [et al.] – *Álvaro Siza Esquissos de Viagem*, p. 90.
143. James Abbott McNeill Whistler, *Behind the Arsenal*, 1880. 260 x 178 mm, pastel sobre papel castanho. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. n.º 1943.615.
144. Fotografia de Michael Graves desenhando nas ruas de Roma, 1961. AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. IX.
145. Michael Graves, *Casa Milá*, Barcelona, 1961/01.10. Desenho com caneta. AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 217.
146. Michael Graves, *Superga*, Turin, 1962/12.09. Desenho com caneta. AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 119.
147. Michael Graves, *San Pietro*, Vaticano, 1962/27.04. Desenho com lápis. AMBROZIAK, B. M. – Michael Graves..., p. 51.
148. César O. Figueiredo, *Coimbra*, 2012. [em linha]. [Consult. 2 jul. 2012]. Disponível em [www: <url: http://urbansketchers-portugal-beiras.blogspot.pt/>](http://urbansketchers-portugal-beiras.blogspot.pt/)
149. James Hobbs, *Upstream London*, 2014/08. [em linha]. [Consult. 2 jul. 2015]. Disponível em [www: <url: http://www.james-hobbs.blogspot.co.uk/>](http://www.james-hobbs.blogspot.co.uk/)
150. Frank Ching, *Overlap*, 2014/11. [em linha]. [Consult. 15 jan. 2015]. Disponível em [www: <http://www.frankching.com/>](http://www.frankching.com/)
151. Francesco Guardi, *Ponte dei Sospiri*, s.d. 178 x 94, caneta e tinta castanha. Museo Horne, Inv. n.º 1932, 193.
152. Katsushika Hokusai, *Ryakuga haya oshie* “Lições de Desenho Rápido”, 1812. In ETTETSU, Tengudo; HOKUSAI, Katsushita - *Ryakuga haya oshie*. [s.l.]: Tsuru-ya Kinsuke, 1812-14.
153. Pedro Cabral, *As Chaminés*, 2014/06.05. [em linha]. [Consult. 11 fev. 2015]. Disponível em [www: <http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/>](http://bonecosdebolso1.blogspot.pt/)
154. Harry Borgman, *Simplifying tones I*, s.d. In BORGMAN, H. – *Pen and Pencil Drawing Techniques*, p. 48-49.
155. Harry Borgman, *Simplifying tones 2*, s.d. In BORGMAN, H. – *Pen and Pencil Drawing Techniques*, p. 48-49.

156. João Catarino, *Feira da Ladra*, 2015/20.05. [em linha]. [Consult. 18 jun. 2015]. Disponível em www: <url: <http://urbansketchers-portugal.blogspot.pt/>>
157. Hercules Brabazon Brabazon, Venice; street scene, row of buildings from left to right, including tower, s.d. 190 x 253 mm, aquarela, guache e grafite sobre papel. British Museum, Inv. n.º 1945,0714.12.

CAP. VII

158. Percurso no Lugar. Realizado pela estudante Andreia Baltazar Martins na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2002, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel.
159. Álvaro Siza, *Centro Galego de Arte Contemporânea*, s.d. In SMITH, K. S. – *Architect's Drawings*, p. 254.
160. Fernando Távora, Pensando, 1991. In CARNEIRO, A.; TÁVORA, F.; MORENO, J. – *Desenho Projecto de Desenho*, p. 45.
161. Trisha Brown, *It's a draw dance/drawing series*, 2002-2008. [em linha]. [Consult. 10 set. 2014]. Disponível em www: <url: <http://sikkemajenkinsco.com/>>
162. Zaha Hadid, *Estudos para o concurso Museu de Artes Islâmicas*, Doha, 1997. *El Croquis*. Madrid: n.º 105 (2004), p. 44.
- 162Coop Himmelb(l)au, *BMW welt*, 2006. In BAHAMÓN, A. – *Sketch - Plan - Build*. London: Harper Design, 2005, p. 126.
164. Edouard Vuillard, *The Square*, 1910. 646 x 500 mm, picel e tinta negra sobre papel castanho. National Gallery of Art, Inv. n.º 1985.64.116.
165. Thomas Cool, Interior of church, c 1880. 161 x 208 mm, caneta e tinta sobre papel. Rijksmuseum, Inv. n.º RP-T-00-2642(V).
166. Anne Kullaf, *S/ título*, 2009/08. [em linha]. [Consult. 04 abr. 2015]. Disponível em www: <url: <https://kullaf.wordpress.com/2009/08/>>
167. John Tchalenko, *Plate 1: A free-eye drawing*. “Top: photograph by Alexander Iyas, Persian Kurdistan, 1914. Bottom: the eye's trace during perception (dark line) and free-eye drawing (light line) based on the photograph”. In TCHALENKO, J. – *Free-eye drawing*.
168. Desenho com o olhar do lugar. Desenho do movimento dos olhos perante uma nova vista do ambiente urbano Realizado pelo estudante Eduardo Lopes na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2014, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel. Exercício realizado em sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.
169. Sou Fujimoto, *Solo Houses, geometric Forest*, 2010. [em linha]. [Consult. 15 dez. 2014]. Disponível em www: <url: <http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-for-solo-house-series/>>
170. Alberto Giacometti, *Paris Sans Fin*, #17, 1964. In GIACOMETTI, A. – *Paris Sans Fin*, p. 40.
171. Hermann FINSTERLIN, *Sketchbook page*, c. 1920. 319 x 258 mm; lápis e lápis de cor sobre papel vegetal. Hamburger Kunsthalle, Inv. n.º KH 11a.
172. Álvaro Siza, *Piazza Navona*, Roma, 1980/09, caderno 65. In SOUTO MOURA, E. [et. al] – *Álvaro Siza Esquissos de Viagem*, p. 34.
173. Enric Miralles, *Manchas*, s.d. In *El Croquis*. Madrid: n.º 72 (1995), p. 22-23.
174. Alejandro de la Sota, *boceto*, s.d. In Llano, P. del – *Alejandro de la Sota: o nascimento dunha arquitectura*, p. 75.
175. Walter Sickert, *Le Calvaire*, Dieppe, s.d. 195 x 269 mm, caneta e tinta castanha sobre papel. British Museum, Inv. n.º 1941,0628.1.

176. Fernando Távora, *Atenas*, 1960. In LAIÑO, A. D. [et. al] – Távora, p. 29.
177. Steven Johnson, *Sem título*, s.d. In JONES, Will, *Architects' Sketchbook*, p. 184.
178. Francesco Venezia, *Regensburgo*, 1987. In VENEZIA, Francesco - *L'architettura, gli scritti, la critica*, p. 37.
179. Frank Gehry, *Sala de Conciertos Walt Disney*, alzado este, 1991/05. 230 x 305 mm, tinta sobre papel. In VAN BRUGGEN, Coosje - *Frank O. Gehry: Museo Guggenheim Bilbao*, p. 63.
180. Renzo Piano, *Kansai International Airport Terminal Osaka*, Japan, 1988-1994. Fondazione Renzo Piano. [em linha]. [Consult. 10 abr. 2014]. Disponível em [www: <url: http://rpf.ice.spill.net/project/75/kansai-international-airport-terminal/drawings>](http://rpf.ice.spill.net/project/75/kansai-international-airport-terminal/drawings)
181. Akihisa Hirata, *Shopping*, Tokyo, 2007. [em linha]. [Consult. 18 jun. 2014]. Disponível em [www: <url: http://www.archdaily.com/8237/sarugaku-akihisa-hirata >](http://www.archdaily.com/8237/sarugaku-akihisa-hirata)
182. Ung Vai Meng, *s. título*, 1987. In UNG, Vai Meng – *Desenhos: Drawings*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1987
183. Ung Vai Meng, *s. título*, 1987. In UNG, Vai Meng – *Desenhos: Drawings*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1987.
184. Ch'ng Kiah Kiean, *Cecil Street*, 2011. 150 x 210 mm, grafite sobre papel. [em linha]. [Consult. 13 mai. 2012]. Disponível em [www: <url: http://kiahkiean.com/>](http://kiahkiean.com/)
185. Desenho do espaço urbano. Experiência realizada com a mão contrária. Realizado pelo estudante Eduardo Lopes na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2014, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel. Exercício realizado em sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.
186. Desenho do espaço urbano. Experiência realizada com a mão contrária. Realizado pelo estudante José Andrade na unidade curricular Laboratório de Desenho do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade do Minho, 2014, 420 x 297 mm, esferográfica sobre papel. Exercício realizado em sessão orientada por Miguel Duarte no âmbito desta investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Accademia della Crusca – *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Segunda impressão. Venezia: J. Sarzina, 1623
- *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Terza impressão. Firenze: Stamperia dell' Accademia della Crusca, 1691.
- *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Quarta impressão. Tomo quarto. Firenze: Domenico Maria Manni, 1729-1738.
- ALBERTI, Leon. B. – *De Pictura*. Cecil Grayson. Roma: Editori Laterza, 1980 [1435].
- ALMEIDA, Paulo F. – *Mancha Directa: Desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Guimarães: Universidade do Minho, 2008. Tese de Doutoramento.
- *Imagem Conceptual e Processo Criativo – O Diagrama como Instrumento e Metáfora do Projecto Artístico*. Guimarães: Universidade do Minho, 2002. P.A.P.C.C.
- ALMEIDA, Paulo L. [et al.] – *Drawing in the University Today*. Porto: I2ads, 2014.
- AMBROZIAK, Brian M. – *Michael Graves: Images of a Grand Tour*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Thomson Learning, 2007 [1980].
- *Dynamique de la Forme Architecturale*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1977.
- *El Pensamento Visual*. Barcelona, Paidós, 1986 [1969].
- ARRUDA, Luísa – *Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra gráfica*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. Prova complementar do doutoramento.
- *Tipologias do Desenho. Boletim da APROGED*. Lisboa: n.º 24 (2004).
- AUGER, Stephen; MULLALLY, Sinéad; MAGUIRE, Eleanor – Retrosplenic cortex codes for permanent landmarks. *PloS One*, Vol. 8, n.º7 (2012).
- BACELLAR, Bernardo Lima e Mello – *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Jozé de Aquino Bulhoens, 1783.
- BALDINUCCI, Filippo – *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*. Firenze: 1681.
- BAUDELAIRE, Charles – *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- BENEDIKT, Michael L. – To take hold of space: isovists and isovist fields. *Environment and Planning B*. Vol.6 (1979), p. 47-65.

- BERKOWITZ, Aaron L. – *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- BIALOSTOCKI, Jan – *Estilo e Iconografia. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973. Apud CASTRILLO, Maria Isabel - *El Dibujo Arquitectónico: crisol de intenciones*. Barcelona: ETSAB / UPC, 1996 . Tesis doctoral.
- BIEDERMAN, Irving – Recognition-by-Components: A Theory of Human Image Understanding. *Psychological Review*. Vol. 94, n.º 2 (1987), p. 115-147.
- BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario Portuguez e Latino*. Tomo. I. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.
– *Vocabulario Portuguez e Latino*. Tomo. VII. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu. 1712-1728.
- BOIME, Albert – *The Academy of French Painting*. 1971. Apud STEPHENS, Sonya – “Painting (in) the Studio: Artful Unfinishedness?”. In STEPHENS, S (ed.) – *Esquisses/Ebauches: Orejects ans Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*. New York: Peter Lang, 2007.
- BOISBAUDRAN, Horace L. – *L'Éducation de la Mémoire Pittoresque et la Formation de l'Artiste*. Paris: Henri Laurens, 1913.
- BORGMAN, Harry – *Pen and Pencil Drawing Techniques*. New York: Dover Publications, 1989.
- BORING, Edwin G. – Visual perception as invariance”. *Psychological Review*. Vol. 2, nº59 (1952), p. 141.
- BOSSE, Abraham – *Sentiments sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessein & Gravure, & des Originaux d'avec leurs copies*. Paris: A Bosse, 1649.
- BOWEN, Ron – *Drawing Masterclass*, London: Ebury press, 1992.
- BURGUND, E. Darcy.; MARSOLEK, Chad J. – Viewpoint-invariant and viewpoint-dependent recognition in dissociable neural subsystems. *Psychonomic Bulletin & Review*. N.º 7 (2000), p. 480-489.
- BURKE, Edmund – *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres: R. e J. Dodsley, 1757.
- CABEZAS, Lino – Diferentes modos de ver y dibujar. In MOLINA, Juan; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan – *El Manual de Dibujo*. Cátedra: Madrid, 2001.
– El andamiaje de la representación. In MOLINA, Juan (coord.) – *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1995.
– El Manual Contemporáneo. In MOLINA, Juan; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan – *El Manual de Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2001.
– Las palabras del dibujo. In MOLINA, Juan .J.G.; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel -*Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- CAMPANARIO, Gabriel – *The Art of Urban Sketching*. Beverly: Quarry Books, 2012.
- CARDUCHO, Vicente – *Diálogos de la Pintura*. 2ª ed. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, [1865] 1633.
- CARNEIRO, Alberto; TÁVORA, Fernando; MORENO, Joaquim – *Desenho Projecto de Desenho*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2002
- CASADO, Marisa – “Caligramas”. In MOLINA, Juan (Coord) – *Las lecciones del dibujo*. Madrid, Cátedra, 1995.

- CASTEL, Alan; PRATT, Jay; CRAIK, Fergus – The role of spatial working memory in inhibition of return: Evidence from divided attention tasks. *Perception & Psychophysics*. N.º 65 (2003), p. 970-981.
- CAVÉ, Marie E. – *Drawing From Memory: The Cavé Method For Learning To Draw From Memory*. New York: G. Putnam's sons, 1868.
- CAYLUS, Anne Claude Philippe – “L'étude du dessein”. In JOUIN, Henri – *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: A. Quantin, 1883.
- CHING, Francis D. K. – *Drawing: a creative process*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990.
- COLTHEART, Max – Iconic memory and visible persistence. *Perception And Psychophysics*. Vol. 27, n.º 3 (1980), p. 183-228.
- COOPER, Douglas – *Drawing and Perceiving*. New York: John Wiley & Sons, Inc. 2001.
- COOPER, William D. – Drawing, Touching and Moving. *JAE*. Vol. 35, n.º3 (1982), p. 9-13.
- CORNOLDI, Cesare; De BENI, Rossana; RONCARI, S.; ROMANO, S. – Memory and Imagery: a Visual Trace is not a Mental Image. In CONWAY, Martin; GATHERCOLE, Susan; CORNOLDI, Cesare – *Theories of Memory*. Vol. 2. Hove: Psychology Press, 1998, p. 87-110.
- CÔRTE-REAL, Eduardo – *The Smooth Guide to Travel Drawing*. Lisboa: Livros Horizonte-UNIDCOM/IADE, 2009.
- COSTA, Daciano da – *Croquis de viagem*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- COTGRAVE, Randle (comp.) – *A Dictionarie of the French and English tongues*. London: Adam Islip, 1611.
- COVARRUBIAS, S. – *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Madrid: Luis Sanchez, 1611
- COZENS, Alexander – *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*. London: J. Dixell, 1785.
- CULLEN, Gordon – *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, [2010] 1971.
- CURBY, Kim.; M.; HAYWARD, Will G.; GAUTHIER, Isabel – Laterality effects in the recognition of depth-rotated novel objects. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*. Vol. 1, n.º4 (2004), p. 100-111.
- CUTTING, James E.; VISHTON, Peter M. – Perceiving Layout and Knowing Distances: The Integration, Relative Potency, and Contextual Use of Different Information about Depth. In EPSTEIN, William; ROGERS, Sheena (ed.) - *Perception of Space and Motion*. San Diego: Academic Press, 1995.
- DANDRE-BARDON, Michel – *Traité de Peinture*. Paris: Desaint, 1765.
- DANTZIC, Cynthia Maris – *How to draw: A complete Guide to techniques and Appreciation*. London: Laurence King Inc. 1999.
- DAVINCI, Leonardo – *Trattato della Pittura*. Bolonha: Instituto delle Scienze, 1786 [1651].
- DECETY, J.; GRÈZES, J. – The power of simulation: imagining one's own and other's behavior. *Brain Research*. N.º 1079 (2006), p. 4-14.
- Dictionnaire de L'Académie Française*. Première édition. Tome premier. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694.
- Dictionnaire de L'Académie Française*. Quatrième édition. Tome premier. Paris: Bernard Brunet, 1762.
- DIDEROT, Denis – *Oeuvres Complètes de Diderot*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1876. Liechtenstein: Kraus Reprint LTD, 1966.

- DIDEROT, Denis; d'ALEMBERT, Jean – *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques*. Vol. XX. Seconde partie. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1763.
- DIEZ, Friedrich – *An etymological dictionary of the Romance languages*. London: Williams & Norgate, 1864.
- DIKET, Read – ‘The Neuroscience and Art in Drawing’, *Translations*. The National Art Education Association. Vol. 18, nº 1, (2009).
- DOLCE, Lodovico – Dialogo della Pittura Intitolato l’Aretino. In BAROCCHI, Paola – *Trattati d’arte del Cinquecento*, I. Bari: G. Laterza, 1960-62 [1577], p. 141-206.
- Du FRESNOY, Charles-Alphonse – *L’art de Peiture*. Paris: Nicolas l’Anglois, 1668.
- DUARTE, Miguel Bandeira – Esquisso: entre a Observação e a Imaginação. *Encontros Estúdio UM*. Guimarães, nº2 (2012), p. 13-18.
- Lugar e objecto como circunstância do esquisso. *PSIAX*. Porto: nº 1, série II (2010), p. 28-33.
- DUNCAN, John – Selective Attention and the Organization of Visual Information. *Journal of Experimental Psychology: General*. Vol. 113, Nº 4 (1984). p. 501-517.
- EDELMAN, Shimon – *Computing the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- EDWARDS, Betty – *Drawing on the right side of the brain*. 4ª ed. New York: Penguin Putman, 1999.
- EDWARDS, Betty – *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. 3ª ed. New York: Penguin Putman, Inc. 1999.
- EDWARDS, Brian – *Understanding Architecture Through Drawing*. 2ª ed. New York: Taylor & Francis; 2008.
- EDWARDS, Mark – Common-fate motion processing: Interaction of the On and Off pathways. *Vision Research*. Vol. 49, n.º 4 (2009).
- El Croquis*. “Zaha Hadid”. Madrid: nº 103 (2004), p. 44.
- El Croquis*. “Enric Miralles”. Madrid: n.º 72 (1995), p. 22-23.
- ENSTICE, Wayne; PETERS, Melody – *Drawing: Space, Form and Expression*. 3ª ed. New Jersey: Prentice Hall, 2003.
- EPSTEIN, Russel; GRAHAM, Kim.; DOWNING, Paul – Viewpoint-specific scene representations in human parahippocampal cortex. *Neuron*. Vol. 5, n.º 37 (2003), p. 865-76.
- EPSTEIN, Russel; KANWISHER, Nancy - A cortical representation of the local visual environment. *Nature*. N.º 392 (1998), p. 598–601.
- EVANS, Jonathan; STANOVICH, Keith – Dual-Process Theories of Higher Cognition: Advancing the Debate. *Perspectives on Psychological science*. Vol.3, n.º 8 (2013), p. 223-241.
- FARIA, Eduardo – *Novo Dicionario da Lingua Portuguesa, (A-D)*. 2ª ed. Lisboa: Typographia Lisbonense de José Carlos d’Aguiar Vianna, 1850.
- FARTHING, Stephen – The Bigger Picture of Drawing. In KANTROWITZ, Andrea; BREW, Angela; FAVA, Michele (eds.) - *Thinking Through Drawing: Practice into Knowledge*. New York: Teachers College, Columbia University, Art+ Art Education, 2011.
- FAZIO, Russell H. – Attitudes as Object-Evaluation Associations of Varying Strength. *Soc Cogn*. Vol. 5, n.º 25 (2007), p. 603-637.
- FÉLIBIEN, André – *Des Principes de l’Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent*. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1676.

- FESTINGER, Leon – *A Theory of cognitive dissonance*. Stanford: Stanford University Press (1957).
- FIGUEIREDO, Cândido – *Nôvo Dicionário da Língua Portuguesa*. Vol. 1. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1899.
- FRASER, Iain; HENMI, Rod. – *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*. London: John Wiley, 1994.
- FRITH, Chris; LAW, John – Cognitive and Physiological Process Underlying Drawing Skills. *Leonardo*. Vol. 28, n.º 3 (1995), p. 203-205.
- GANZ, James A.; KENDALL, Richard – *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007.
- GAUTHIER, Isabel [et al.] – Activation of the middle fusiform ‘face area’ increases with experience in recognizing novel objects. *Nat Neurosci*. Vol. 6, n.º 2 (1999), p. 568-73.
- GIACOMETTI, Alberto – *Paris Sans Fin*, p. 40. Paris: Buchet/Chastel, 2003.
- GIBSON, James J – *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1986.
- *The Perception of the Visual World*. Boston: Houghton Mifflin, 1950.
- GILIO, Giovanni Andrea – “Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l’istorie: Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio”. In BAROCCHI, Paola -*Trattati d’arte del Cinquecento*. Vol. II. Bari: Laterza, 1564 [1960-2]. p. 1-115
- GILPIN, William – *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is adding a poem On Landscape Painting*. Londres: R. Blamire, 1792.
- GOLDSCHMIDT, Gabriela – The Dialectics of Sketching. *Creativity Research Journal*. Vol. 4, nº 2 (1991), p.123-143.
- GOLDSTEIN, Bruce E. – *Sensation & Perception*. 9º ed. Belmont: Wadsworth, Cengage Learning, 2014.
- GOLDSTEIN, Nathan – *The Art of Responsive Drawing*, 5ª Ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999 [1973].
- GOLDSTEIN, Nathan; FISHMAN, Harriet – *Drawing to see*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.
- GOMBRICH, Ernst H. – *L’Art et L’Illusion*. Paris: Phaidon, 2002 [1959].
- GOMBRICH, Ernst H.; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max – *Art, Perception and Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- GOMBRICH, Ernst H. – *The Sense of Order*. 2ª ed. London: Phaidon, 1994.
- GOODALE, Melvyn A.; GANEL, Tzvi – Different modes of visual organization for perception and for action. In WAGEMANS, Johan (ed.) – *Oxford Handbook for Perceptual Organization*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- GOODALE, Melvyn; MILNER, David; JAKOBSON, L.S.; CAREY, D.P. – A neurological dissociation between perceiving objects and grasping them. *Nature*. nº349 (1991), p. 154–6.
- GOODMAN, Nelson – *Languages of Art*. New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968.
- GRASSI, Luigi – «I Concetti di Schizzo, Abbozzo, Macchia, Non Finito». In AA.VV. – *Studi in Onore di Pietro Silva*. Firenze: Felice Le Monnier, 1957.
- *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*. Roma: Archivio Guido Izzì, 1993.

– *Storia del disegno. Svolgimento del pensiero critico e un catalogo*. Roma: Bardi, 1947. Apud SCIOLA, Gianni C. – «'Schizzi, macchie e pensieri': il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo». In PIZZI, Massimo (dir). *Il Disegno*. Torino: Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1991.

GRILL-SPECTOR, Kalanit [et al.] – The lateral occipital complex and its role in object recognition. *Vision Research*. Vol. 41, n.° 10-11 (2001), p. 1409-1422.

GUENTNER, Wendelin A. – British Aesthetic Discourse, 1780-1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination. *Art Journal* Vol. 52, N° 2, Romanticism, Summer, 1993.

GUÈRIN, Fanny, SKA, Bernardette, BELLEVILLE, Sylvie – Cognitive Processing of Drawing Abilities. *Brain and Cognition*. N.°40 (1999), p 464-478.

HADDOCK, Geoffrey – Memory, Attitudes and Persuasion. In PERFECT, Timothy; LINDSAY, D. Stephen (eds.) – *The SAGE Handbook of Applied Memory*. London: SAGE publications, 2014.

304 HENDERSON, J.M.; FERREIRA, F. – Scene perception for psycholinguists". In HENDERSON, John M.; FERREIRA, Fernanda (eds.) – *The Interface of Language, Vision, and Action: Eye Movements and the Visual World*. New York: Psychology Press, 2004.

HENDERSON, John M. – Eye movements and scene memory. In LUCK, Stefen J.; HOLLINGWORTH, Andrew (eds.) – *Visual Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

HOCHBERG, Julian – In the mind's eye. In Peterson, Mary; GILLAM, Barbara; SEDGWICK, H. A. (eds.) – *In the Mind's Eye*. Oxford: Oxford University Press, 2007 [1968]

– The perception of Pictures and Pictorial Art. In FRIEDMAN, Morton; CARTERETTE, Edward (ed.) – *Cognitive Ecology*. San Diego: Academic Press, 1996.

HOLANDA, Francisco de – *Da pintura Antigua*. Lisboa: INCM, 1983 [1548].

HOLM, David George – *Drawing Paris*. Edgecliff: Jane Curry Publishing, 2010.

HUBEL, David H. – *Eye, Brain and Vision*. New York: W. H. Freeman, 1995.

HYMAN, Timothy – *Fifty Drawings*. London: Lenz Books, 2010.

INTRAUB, Helen – The representation of Visual Scenes. *Trends in Cognitive Sciences*. Vol.1, n°6 (Sep.1997). p. 217-222.

JACOB, Pierre; JEANNEROD, Marc – *Ways of seeing*. Oxford: oxford university Press, 2003.

JIANG, Yuhong, OLSON, Ingrid; CHUN, Marvin – Organization of visual short-term memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. N° 26 (2000), p. 683–702.

JOHNSON, Eugene – *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis I. Kahn*. Williamstown: Williams College Museum of Art, 1996.

JOMBERT, Charles-Antoine (ed.) – *Méthode pour apprendre Le Dessein*. Paris, 1755.

JONES, Will – *Architects' Sketchbooks*. London: Thames & Hudson, 2011.

KESNER, Raymond P. – Memory Neurobiology. In RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (ed.) – *Encyclopedia of the Human Brain*. Waltham: Academic Press, 2002.

KRENZ, Jacek – *Ideograms of Architecture – Between Sign and Meaning*. Peplin, Bernardinum, 2010.

- LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de – Letter to M. de Bachaumont on taste in the Arts and Letters. In HARRISON; WOOD; GAIGER (ed.) – *Art in Theory 1648-1815*. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.
- LaBERGE, David – Spatial extent of attention to letters and words. *J Exp Psychol Hum Percept Perform*. N° 9(3) (1983). p. 371-9.
- LACKNER, James R. – Proprioception. In GOLDSTEIN, E. Bruce (ed.) – *Encyclopedia of perception*. Thousand Oaks: Sage, 2010.
- LACOMBE, Jacques – *Dictionnaire Portatif des Beaux Art*. 2ª ed.. Paris: Estienne et fils et J.-T. Hérisson, [1753] 1752.
- LAIÑO, Ana Dominguez [et. aL] – Távora. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2002.
- LAIRESSE, Gerard – *A Treatise on the Art of Painting*. London: Edward Orme, 1817 [1707].
- LANING, Edward – *The Act of Drawing*. New Abbot: David & Charles Publishers, 1971.
- LARSON, Adam M.; LOSCHKY, Lester C. – The contributions of central versus peripheral vision to scene gist recognition. *Journal of Vision*. Vol. 6, n.º 9(10) (2009), p. 1-16.
- LASEAU, Paul – *Graphic Thinking for Architects and Designers*. 3ª ed. New York: John Wiley & Sons. 2001.
- LAVATER, Johann C., CHODOWIECKI, Daniel – *Essai sur la physiognomonie : destiné à faire connoître l'homme & à le faire aimer*. Volume II. La Haye: J. van Karnebeek, 1781/1786.
- LAVATER, Johann C., MOREAU, Jacques L. – *L'art de connaître les hommes par la physionomie*. Paris: Depelafol, 1835
- LAVIE, Nilli – Perceptual load as a necessary condition for selective attention. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. N.º 21 (1995), p. 451-468.
- LEYMARIE, J; MONNIER, G; ROSE, B – *Le Dessin: Histoire d'un Art*. Genève: Albert Skira, 1979.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline – 'Du Disegno au Dessin'. In STREKER, Marc (dir.) – *Du Dessein au Dessin*. Bruxelles: La LetTre volée, 2007.
- LIDELL, Henry; SCOTT, Robert – *Greek-English Lexico*. New York: Harper & Brothers, 1883.
- Llano, Pedro de – *Alejandro de la Sota: o nascimento dunha arquitectura*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 1995.
- LLOYD, Christopher – The Impact of Impressionism. In LLOYD, C; THOMSON, R. – *Impressionist Drawings*. Oxford: Phaidon Press, 1986.
- LUCK, Stefen J.; HOLLINGWORTH, Andrew (eds.) – *Visual Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LUCK. Stefen J.– Visual Short-term Memory. In LUCK, Stefen J.; HOLLINGWORTH, Andrew (eds.) – *Visual Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LUTZ, Edwin.G. – *Drawing Made Easy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1935.
- LYNCH, Kevin – *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Nova Academia de Pintura dedicada às Senhoras Portuguesas*. Lisboa: Impressão Régia, 1817.
- *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeu Ferreira, 1794.
- MACKWORTH, Norman H.; BRUNER, Jerome S. – How Adults and Children Search and Recognize Pictures. *Human Develop*; N° 13 (1970). p. 149–177.

- MAIER, Manfred – *Procesos Elementales de Proyección y Configuración*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- MALRAUX, André – *As Vozes do Silêncio*. Vol. I. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.
- MANJARRES, Josep – *Teoria é Historia de las Bellas Artes*. Barcelona: Libreria de Joaquin Verdaguer, 1859.
- MANSILLA, Luis M. – *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, Arquithesis nº10, 2002
- MARIETTÉ, Pierre-Jean – *Description Sommaire des Desseins des Grandes Maitres*. Paris: P.-J. Mariette, 1741.
- MARQUES, António Pedro – *Didáctica do Desenho*. Lisboa: FBAUL, 2007. Texto policopiado.
- MASLEN, Mick; SOUTHERN, Jack – *Drawing Projects: an exploration of the language of drawing*. London: Black Dog Publishing, 2011.
- MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho*. Lisboa, Edições 70. 1996.
- MATINEZ-CONDE, Susana; MACKNIK, Stephen L. – Nonveridical Perception. In GOLDSTEIN, E. Bruce (ed.) – *Encyclopedia of Perception*. Thousand Oaks: Sage, 2010.
- MAYNARD, Patrick – *Drawing Distinctions*. Ithaca: Cornell University press, 2005
- MAZURE, Adolph – *Dictionnaire Étymologique de la langue Française*. Paris: Librairie Classique d'Eugene Belin, 1863.
- McMAHOU, Jennifer A. – An explanation for Normal and Anomalous Drawing Ability and Some Implications for Research on Perception and Imagery. *Visual Arts Research*. Vol.28, n.º1 (2002), p. 38-52.
- McNEILL, David – *Gesture and Thought*. 2005. [em linha]. Disponível em [www: <url: http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/gesture.thought.fundamentals.pdf >](http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/gesture.thought.fundamentals.pdf)
- MEDER, Joseph – *The Mastery of Drawing*. New York: Abaris Books, [1978] 1919.
- MILIZIA, Francesco – *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*. Tomo primo. Bassano: 1797.
- MILLER Adam M.P. [et al.] – Cues, context, and long-term memory: the role of the retrosplenial cortex in spatial cognition. *Frontiers in Human Neuroscience*. Vol. 8, n.º 586 (2014).
- MILLIN, Aubin. L. – *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Tome I. Paris: Desray, 1806.
- MILNER, A. David – Vision without Knowledge. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*. Vol. 352, n.º 1358 (1997), p. 1249-1256.
- MILNER, A. David, GOODALE, Melvyn A. – *The Visual Brain in Action*. 2ªed.. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MISHKIN, Mortimer; UNGERLEIDER, Leslie G. – Contribution of striate inputs to the visuospatial functions of parieto-occipital cortex in monkeys.” *Behav Brain Res*. Vol. 1, n.º6 (1982), p. 57-77.
- MISHKIN, M., UNGERLEIDER, L.; MAKCO, K. – Object Vision and Spatial Vision: Two Central Pathways, *Trends in Neuroscience*. Nº6 (1983). p. 414–417
- MOLINA, Juan J.G. [et al.] – *El Manual de Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MOLINA, Juan; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- MONTABERT, Jacques N. Paillot – *Traité Complet de la Peinture*. Vol. IV. Paris: Bossange Père, 1829.

- MONTES, Carlos – “Descripción y Construcción del Universo”. In MOLINA, Juan (coord.) – *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid, Catedra, 1995.
- MORAES DA SILVA, António – *Diccionario da Lingua Portuguesa Recopilado*. Tomo I. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.
- MORELLI, Giovanni – *Della Pittura Italiana*. Milano: Fratelli Treves, 1897.
- MURRAY, Elisabeth; RICHMOND, Barry – Role of perirhinal cortex in object perception, memory, and associations. *Current Opinion in Neurobiology*. N.º11 (2001), p. 188-193.
- NEISSER, Ulric – *Cognitive psychology*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.
- NETTETSU, Tengudo; HOKUSAI, Katsushita – *Ryakuga haya oshie*. [s.l.]: Tsuru-ya Kinsuke, 1812-14.
- NICHOLAIDES, Kimon – *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Comp., 1969.
- NORBERG-SHULTZ, Christian – *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979.
- NORMAN, Donald. A. – Toward a theory of memory and attention. *Psychological Review*. N.º 75 (1968), p. 522- 536.
- NORMAN, J. – Two visual systems and two theories of perception: An attempt to reconcile the constructivist and ecological approaches. *Behav Brain Sci*. N.º 25 (2002), p. 84-85.
- OLIVA, Aude [et al.] – Representing, perceiving, and remembering the shape of visual space. In HARRIS, Laurence R. e JENKIN, Michael R.M (ed.) - *Vision in 3D Environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- PAIS, Teresa – *O Desenho na Formação do Arquitecto*. Porto: FBAUP, 2007. Dissertação de Mestrado.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. – *Dibujos Españoles Siglos XV-XVII*. Madrid: Museo del Prado, 1972.
- PETHERBRIDGE, Deanna – *The Primacy of Drawing*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- PILES, Roger de – *Abregé de la Vie des Peintres....* 2ª ed.. Paris: Jacques Estienne, 1715 [1699].
- PINO, Paolo - *Dialogo di pittura*. In, BAROCCHI, Paola - *Trattati d'arte del Cinquecento*. Vol. I. Bari: G. Laterza, 1960-62 [1548].
- PITZ, Henry. – *Drawing Outdoors*. New York: Dover Publications, 1965.
- PORTER, Tom – *How Architects Visualize*. London: Studio Vista, 1979.
- POSNER, Michael I. – Orienting of attention. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*. Vol. 1, n.º 32 (1980), p. 3-25.
- POSNER, Michael; SNYDER, Charles; DAVIDSON, Brian – Attention and the Detection of Signals. *Journal of Experimental Psychology: General*. Vol. 109, n.º 2 (1980), p. 160-174.
- PREVIC, Fred H. – The Neuropsychology of 3-D Space. *Psychological Bulletin*. Vol. 124, n.º2 (1998), p. 123-164.
- PURVES, Dale [et al.] (eds.) – *Neuroscience*. 4ª ed. Sunderland: Sinauer Associates, Inc., 2008.
- PYLYSHYN, Zenon – *Seeing and Visualizing*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- RAMACHANDRAM, Vilayanur S.; BLAKESLEE, Sandra – *Phantoms in the Brain*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1998.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. – Reply to Gombrich, *Journal of Consciousness Studies*, n.º 7. p. 19. Apud HYMAN, John – Art and Neuroscience. In FRIGG, R. e HUNTER, M.C. (eds.) – *Beyond Mimesis and Convention*. Springer: Dordrecht, 2010.

- RAWSON, Philip – *Drawing*. 3^a ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- RENNINGER, Laura W.; MALIK, Jitendra – When is scene identification just texture recognition? *Vision Research*. N° 44 (2004). p. 2301-2311
- RENSINK, Ronald A. - Perception and Attention. In REINSBERG, Daniel (ed.) – *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- RENSINK, Ronald A. – Seeing, Sensing, and Scrutinizing. *Vision Research*. Vol. 40, n.º 10–12 (2000), p. 1469-1487.
- REYNOLDS, Joshua – *Discourses*. Chicago: A.C. McClurg and Company, 1891 [1808].
- RICHARSON, Jonathan – *Traité de la Peiture et de la Sculpture*. Amsterdam: Herman Uytwerf, 1728.
- ROBERTSON, Lynn C. – *Space, Objects, Minds, and Brains*. New York: Psychology Press, 2004.
- RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionário Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875
- ROUYEYRE, Edouard – *Comment Apprecier: Les Croquis, Esquisses, Etudes Dessins, Tableaux*. Paris: Librairie G. Baranger et Fils, 1911.
- ROYDEN, Constance, BANKS, Martin; CROWELL, James – The perception of heading during eye movements. *Nature*. Vol. 360, (1992), p. 583 - 585.
- RUSKIN, John – *The Elements of Drawing*. New York: John Wiley, 1864.
- SCHERF, Kathryn S. [et al.] – Emergence of Global Shape Processing Continues Through Adolescence. *Child Development*. Vol. 1, n.º 80 (2009), p. 162-177.
- SCHIFERL, Irene – Both Sides Now: Visualizing and Drawing with the Right and Left Hemispheres of the Brain, *Studies in Art Education*. Reston. Vol. 50, n.º 1 (2008), p. 67-82.
- SCHIFF, Myra R. – Some Theoretical Aspects of Attitudes and Perception. *Natural Hazard Research*. University of Toronto (1970).
- SCIOLA, Gianni C. – ‘Schizzi, macchie e pensieri’: il disegno negli scritti d’arte dal Rinascimento al Romanticismo. In PIZZI, Massimo (dir). *Il Disegno*. Torino: Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1991.
- SEBANZ, Natalie; KNOBLISH, Guenther – Embodied Perception. In GOLDSTEIN, E. Bruce (ed.) – *Encyclopedia of Perception*. Thousand Oaks: SAGE publications, 2010.
- SHA, Richard – *The Visual and the Verbal Sketch in British Romanticism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- SHI TAO – «L’Unique Trait de Pinceau». Apud RYCKMANS, Pierre – Les propos sur la peinture de Shi Tao: Traduction et commentaire. In: *Arts asiatiques*. Tome 14 (1966). p. 79-150.
- SILVA, Vítor – *Ética e Política do Desenho*. Porto: FAUP Publicações, 2004.
- SIMMONS III, Seymour; WINER, Marc – *Drawing: The Creative Process*. New York: Prentice Hall, Press, 1986 [1977]
- SIMMONS III, Seymour; WINER, Mark – *Drawing: the creative process*. New York: Prentice Hall, 1986 [1977].
- SIMPSON, Ian – *Drawing: seeing and observation*. London: A&C Black, 1992.
- SINGER, Robert N.; GERSON, Richard F. – *Cognitive Process and Learner Strategies in the Acquisition of Motor Skills*, Alexandria: U.S. Army Research Institute, 1978.

- SKEAT, Walter W. – *An etymological dictionary of the English language*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, [1893] 1881.
- SLOUTSKY, Vladimir M. – From Perceptual Categories to Concepts: What Develops? *Cogn Sci*. N.º 34(7) (2010), p. 1244–1286.
- SMITH, Kendra S. – *Architects' Sketches: Dialogue and design*. Oxford: Elsevier, Architectural Press, 2008.
- SOLSO, Robert – *The psychology of Art and the Evolution of the Conscientious Brain*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- SOTO, David; BLANCO, Manuel – Spatial attention and object-based attention: a comparison within a single task. *Vision Research*. N.º 44 (2004), p. 69–81.
- SOUTO MOURA, Eduardo [et. al] – *Álvaro Siza: Esquissos de Viagem*. Porto: Documentos de Arquitectura, 1988.
- SPEED, Harold – *The Practice and Science of Drawing*. 4 ed. London: Seeley, Service & Co., Limited, 1920.
- SPERING, Miriam; CARRASCO, Marisa – Acting without seeing: eye movements reveal visual processing without awareness. *Trends in Neurosciences*. Vol. 38, n.º 4 (2015). p. 247-258.
- SQUIRE, Larry R. – Memory systems of the brain: A brief history and current perspective. *Neurobiology of Learning and memory*. N.º 82 (2004), p. 171-177.
- STYLES, Elizabeth A. – *Attention, Perception and Memory: An integrated introduction*. New York: Psychology press, 2005.
- TANDY, Clifford R.V. – The isovist method of landscape survey'. In MURRAY, H. C. (ed.) – *Symposium: Methods of Landscape Analysis*. London: Landscape Research Group, 1967.
- TARR, Michael J.; VUONG, Quoc C. – Visual Object Recognition. In PASHLER, Harold (Series ed.) e YANTIS, Stevens (ed.) – *Stevens Handbook of Experimental Psychology*. 3ª ed. Vol. 1. 'Sensation and Perception'. New York: John Wiley & Sons, Inc, 2002.
- TASNARUANGRONG, Asnee [et al.] – *Architects' Sketchbooks*. Bangkok: Li-Zenn Publishing Limited, 2008.
- TCHALENKO, John – Free-eye drawing. *Point: Art and Design Research Jornal*. N.º 11 (2001), p. 36-41.
- Segmentation and accuracy in copying and drawing: Experts and beginners. *Vision Research*. Vol. 49, n.º 8 (2009), p. 791-800.
- TEUT, Anna – Five Finger Exercises and Scores. On Hans Poelzig's Sketches for a Concert Hall and a Festival Theatre. *Daidalos*. Berlim. N.º 5 (set. 1982), p. 62.
- THOMAS, Nigel .J.T. – Are Theories of Imagery Theories of Imagination? An Active Perception Approach to Conscious Mental Content. *Cognitive Science*. N.º 23. (1999). p. 207-245.
- TICE, Jim; STEINER, Erik; CEEN, Allan; BEYER, Dennis – *Imago Urbis: Giuseppe Vasi's Grand Tour of Rome*. [em linha]. [Consult. 29 Dez. 2011]. Disponível em www: < <http://vasi.uoregon.edu/> >
- TOLNAY, Charles de – *History and Technique of Old Master Drawings*. 2ª ed. New York: Hacker Art Books, [1983] 1943.
- TULVING, Endel – Episodic and Semantic Memory. In TULVING, Endel; DONALDSON, Wayne. (eds.) - *Organization of Memory*. New York: Academic Press, 1972.
- TURNER, Jane – *The Dictionary of Art*. New York: Grove, 1996.

- TURNER, Nicholas – *European Master Drawings from Portuguese Collections*. Lisboa, CCB, 2000.
- TURVEY, Michael – Visual processing and short-term memory. In ESTES, William K. (ed.) – *Handbook of Learning and Cognitive Processes*. Vol. 5. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1978, p. 91-142.
- UNG, Vai Meng – *Desenhos: Drawings*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1987.
- VAN BRUGGEN, Coosje – *Frank O. Gehry: Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao: Museu Guggenheim Bilbao, 1997
- VAN DE PASSE, Crispijn – *Del Dipingere et Disegnare nelle quale si vede una facillissima maniera di disegnare tutte le parti del corpo*. Amsterdam: Ian Ianiz, 1643
- VAN SOMMERS, Peter – A system for drawing and drawing-related neuropsychology. *Cognitive Neuropsychology*. Vol. 6, n.º 2 (1989), p. 117-164.
– *Drawing and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- VANN, Seralynne; AGGLETON, John; MAGUIRE, Eleanor – What does the retrosplenial cortex do? *Nature Reviews Neuroscience*. Nº10-11 (2009), p. 792-802.
- VASARI, Giorgio – *Le Vite*. Firenze: Sansoni, [1873] 1550.
- VASS, Zoltan – *A Psychological Interpretation of Drawings and Paintings*. Alexandra Publishing, 2012.
- VAZ, Suzana – 4 modos de desenho para uma percepção desenvolvida. *PSIAX*. Porto: nº2 (2003), p. 35-43.
- VENEZIA, Francesco – *L'architettura, gli scritti, la critica*. Milano: Electa, 1998
- VERDIER, Jean e BRÉSSON, René – *Le Dessin a L'École*. Paris: Les Éditions Magnard, 1962.
- VERGNAUD, Armand Denis – *Manuel de Perspective, du Dessinateur et du Peintre*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1835.
- VIEIRA, Joaquim Pinto – A necessidade da representação. In *Psiac*. Porto. nº2. (2003).
– *As Matérias do Desenho: teorias e métodos da disciplina de Desenho I* [em linha]. Disponível em www: <url: <http://pintovieiraensinodesenho.blogspot.pt/p/programas-da-disciplina.html>>
– *O relatório da Disciplina de Desenho I*. Porto: F.A.U.P., 1994. Texto policopiado.
- VITERBO, Sousa – *Notícia de alguns pintores portugueses....* Lisboa: Typographia da Academia Real das Ciências, 1903.
- WADE, Nicholas; SWANSON, Michael – *Visual perception: An Introduction*. Hove: Psychology Press Ltd., 2001.
- WANG, Thomas C. – *Sketching with Markers*. 2ªed. New York: John Wiley & Sons Inc., 1992.
- WATELET, Claude-Henri – *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Tome second. Paris: L. F. Prault, 1792
- WEDGWOOD, Hensleigh – *Contested etymologies in the dictionary of the Rev. W. W. Skeat*. London: Trubner & Co., 1882.
- WIENER, Jan M.; BUCHNER, Simon J.; HOLSCHER, Christoph – Taxonomy of Human Wayfinding Tasks: A Knowledge-Based Approach. *Spacial Cognition & Computation*. Nº 9 (2009), p. 152-165.
- WILLATS, John – *Art and representation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- YI-LUEN, Ellen Do; GROSS Mark D. - Thinking with diagrams in architectural design. *Artificial Intelligence Review*. Nº 15 (2001), p. 135-149.

ZUCCARO, Federigo – *L'Idea de Pittori, Scultori ed Architetti*. Roma: Marco Pagliarini. 1768 [1607].

“Improvisation”. [em linha]. [consult. 13 mai. 2014]. Disponível em www: <<http://dictionary.onmusic.org/terms/1762-improvisation>>

As sessões experimentais foram concebidas numa dualidade entre exercícios que integram os conhecimentos veiculados no trabalho investigação, cujo referente e os materiais são controlados no ambiente interior, e propostas didáticas que se desenvolvem no exterior, no decurso das sessões letivas. Sobre as sessões interiores foi solicitado aos estudantes, do Mestrado integrado em Arquitectura, da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, que participassem em sessões experimentais relacionadas com esta investigação. As sessões foram realizadas entre dezembro de 2014 e março de 2015, tendo participado um total de 10 alunos, com idades compreendidas entre os 19 e os 23 anos. Cada sessão é individual e com uma duração de aproximadamente 60 minutos. Para cada sessão um conjunto de imagens, presentes num documento tipo Powerpoint, estabelecia um roteiro por diversos exercícios. Os diapositivos foram projetados num ecrã cuja dimensão aproximada corresponde à amplitude do campo visual de cada desenhador. O suporte e os materiais de registo foram, por nós, fornecidos consistindo em papel branco com 160 gramas, esferográfica, lápis, marcador de feltro, pastel e marcador pincel. Para cada exercício seria indicado o tipo de material. As sessões implicaram a montagem de uma estrutura composta por 1 computador, 1 projetor, 2 camaras de vídeo, 2 tripés, tanto para a passagem das imagens como para gravação de imagem focada no registo e nos olhos do participante.



Fotografia do ambiente de produção das sessões experimentais.

Do conjunto de exercícios propostos para cada sessão, alguns acompanham este trabalho, outros continuarão a ser trabalhados para a obtenção de resultados mais concretos. No total foram realizados:

- i) exercícios de memorização e desenho com variação de tempo para retenção da imagem (30s e 90s) e sem tempo definido para o registo [ver cap. IV, 5.];
- ii) desenho de observação de imagem do espaço urbano com variação de materiais. Tem como objetivo observar variações gráficas e plásticas dos materiais, bem como a qualidade de informação por cada material. A imagem estaria sempre disponível, sendo sempre a mesma. A duração de cada registo é de 90'' num total de cinco;
- iii) exercício de atenção e desenho a partir de quatro imagens desenhadas em sequência e com durações de amostragem diferentes: 41ms, 250ms, 500ms, 1s [ver cap. IV, 6.3.]. Exercício sem duração para termo;
- iv) desenho a partir de brilho alterado para aferição da quantidade e qualidade gráfica. Exercício de observação de imagens, muito clara e muito escura, com a duração de 90s cada registo;
- v) desenho de observação a partir de uma imagem desfocada. Duração máxima de 90s com imagem presente e material de escolha livre entre os propostos [ver. cap. III, 6.1.];
- vi) desenho de observação para avaliação da estratégia de representação de formas repetidas. Realizado a partir de uma imagem com um elevado número de janelas e reentrâncias e com a duração máxima de 90s;
- vii) desenho a partir de uma imagem apenas com o centro definido e sem informação na periferia. Exercício para aferir a capacidade expansiva da do desenho através da reconstituição mental. Duração de 90s com material livre;

viii) desenho a partir de uma imagem com a periferia definida e sem informação no centro. Exercício para aferir a capacidade expansiva da do desenho através da reconstituição mental. Duração de 90s com material livre;

ix) desenho a partir de uma imagem com as interseções das arestas evidenciadas e a restante imagem apagada. [ver. cap. III, 3.6.1.].

As sessões experimentais realizadas em âmbito de aula possuíam um carácter menos formal. Em geral estão associados com a aprendizagem inicial do desenho de observação e com o modo expressivo. A reflexão sobre estes exercícios, alguns deles antecipando esta investigação, além de permitir desenvolver competências específicas mostram a capacidade de articular o desenho com a intuição sobre o funcionamento dos mecanismos da representação. Do elenco de exercícios realizados, dos quais alguns exemplos figuram como ilustração neste trabalho:

- i) exercícios tomada de consciência da amplitude do campo visual através da localização;
- ii) exercícios de atenção dirigida, processos de organização da informação e reunião de conjuntos;
- iii) exercícios de enquadramento; composição e direções visuais invulgares;
- iv) exercícios considerando campo de ação, distância a escala no ambiente;
- v) exercícios de gestualidade e intuição perspética;
- vi) exercícios de modelação da qualidade gráfica;
- vii) exercícios de memória;
- viii) exercícios de consciência do olhar.

